INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI „G. OPRESCU”
AL ACADEMIEI ROMÂNE

Raport

ştiinţific sintetic pentru întreaga perioadă de realizare a proiectului (2011 – 2016)

Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea

(site web: www.medieval.istoria-artei.ro/)

Această lucrare a fost susţinută printr-un grant al Autorităţii Naţionale Române pentru Cercetare Ştiinţifică, CNCS-UEFISCDI, număr de proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0336;
Contract Nr. 6/05.10.2011

București
2016

CUPRINS

DESPRE PROIECTUL *TEXT ŞI IMAGINE ÎN PICTURA ROMÂNEASCĂ DIN SECOLUL AL XVI-LEA*

Proiectul PN-II-ID-PCE-2011-3-0336 *Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea* a fost câştigat prin competiţie în anul 2011 în cadrul subprogramului "Proiecte de cercetare exploratorie" al programului *Idei* iniţiat de către Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice şi de către UEFISCDI (Unitatea executivă pentru finanţrea învăţământului, ştiinţei, cercetării, dezvoltării şi inovării) a Ministerului Educaţiei Naţionale şi Cercetării Ştiinţifice.

Implementarea proiectului a fost realizată de către dr. habilitat, conf. cercetător Constantin Ion Ciobanu (director de proiect, istoric al artei medievale) si de către o echipă de cercetători de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române: dr., prof. univ. Tereza Irene Sinigalia (istoric al artei şi arhitecturii medievale, expert în iconografie), dr. Marina Ileana Sabados (expert în arta icoanei româneşti), dr. Ioana-Alexandra Iancovescu (istoric de artă, expert în pictura medievală din Ţara Românească), dr. Ecaterina Elena Cincheza-Buculei (istoric de artă, expert în iconografia *sinaxarelor* pictate), dr. Constanţa Costea (istoric de artă, expert în iconografia picturii Moldovei medievale), dr. Vlad Bedros (istoric al artei medievale româneşti), dr. Ruxandra Lambru (slavist şi paleograf), Maria-Cleopatra Buleu (contabil-economist), Sorin Chiţu (fotograf, responsabil pentru lucrările tehnice).

În paragraful C-2 (descrierea proiectului) al cererii de finanţare au fost stabilite următoarele obiective ale proiectului:

1. Descrierea programelor iconografice ale bisericilor româneşti din secolul al XVI-lea care nu au fost încă cercetate în detaliu (circa 15 programe: Arbore, Dobrovăţ, Humor, Moldoviţa, Părhăuţi, Probota, Sf. Paraschiva – Roman, Sf. Gheorghe – Suceava, Suceviţa, Voroneţ, Bolnița Bistriței, Bolnița Coziei, Bucovăt, Tismana, Stăneşti-Lunca (Vâlcea) şi altele);
2. Identificarea tuturor tipurilor de inscripţii (canonice, non-canonice şi simulate) din pictura medievală românească a secolului al XVI-lea şi stabilirea rolului lor în structura imaginii pictate;
3. Identificarea, pe cât posibil, a surselor literare canonice, patristice, apocrife, laice, folclorice ş. a. care au servit drept fundament pentru tipurile şi redactările iconografice întâlnite în Moldova şi în Ţara Românească a secolului al XVI-lea. Pentru a determina filiaţiile şi legăturile dintre textele scrise şi frescele sau icoanele pictate, pentru a rezolva problema motivării şi emergenţei unor subiecte specifice picturii religioase româneşti din secolul al XVI-lea, un rol foarte important trebuie să fie acordat sistematizării acestor surse;
4. Colaţionarea programelor iconografice ale picturilor murale din Moldova şi din Ţara Românească a secolului al XVI-lea cu recomandările cuprinse în „manualele" de pictura ortodoxă de epocă mai recentă (*erminiile* greceşti, *podlinnikurile* ruseşti, *caietele de modele* din ţările române);
5. Analiza contextului istoric şi a climatului spiritual din secolul al XVI-lea care au produs în cultura românească fenomene artistice similare sau complementare fenomenelor literare şi artistice din Europa de Est şi de Sud-Est;
6. Întocmirea unui repertoriu selectiv şi paralel de tipuri iconografice şi de inscripţii slavone explicative întâlnite în pictura murală şi în arta icoanei din Moldova şi din Ţara Românească a secolului al XVI-lea (inclusiv fotografierea, transliterarea în slavonă bisericească şi traducerea în limba română modernă a acestor inscripţii);
7. Definirea rolului *ierotopic* al textului în „economia" spaţială şi în configurarea imaginii sacre, sfinţite sau votive. (Conceptul de *ierotopie* este tributar recentelor studii consacrate relicvelor şi icoanelor miraculoase. În multe cazuri, aceste venerate relicve sau icoane au constituit nucleul, pivotul de bază, în jurul căruia s-a constituit un anturaj spaţial specific.

Acest fenomen – specific relicvelor şi icoanelor miraculoase – poate fi extrapolat şi asupra picturilor murale situate în locuri de pelerinaj sau de semnificaţie spirituală de deosebită importanţă).
8. Organizarea unei *sesiuni stiintifice cu participare internaţională* pentru a comunica rezultatele cercetării. Publicarea pe Internet a rezultatelor investigaţiilor (inclusiv a *repertoriului paralel* de tipuri iconografice şi de inscripţii explicative) şi publicarea în formă printată (sau pe DVD) a unui raport detaliat al întregii cercetări.

REALIZAREA PROIECTULUI PE ETAPE

Etapa unică *octombrie-decembrie 2011*:

I. În cadrul întâlnirii participanţilor la proiect din octombrie 2011 au fost repartizate sarcinile şi atribuţiile fiecărui cercetător sau lucrător tehnic. Au fost nominalizaţi responsabilii de cercetarea monumentelor indicate în proiect [Părhăuţi, Dobrovăţ, Suceviţa (naos, pictura exterioară) – C. Ciobanu; Sf. Gheorghe-Suceava, Arbore, Probota – T. Sinigalia; Moldoviţa, Voroneţ, Suceviţa (gropniţa, pronaos) – C. Costea; Humor, Suceviţa (altar) – V. Bedros; Roman şi icoanele de secol XVI – M. Sabados; Bucovăţ, Bolniţa Bistriţei, Bolniţa Coziei, Stăneşti-Lunca (Vîlcea) şi Tismana – E. Cincheza-Buculei şi I. Iancovescu].

II. Au fost cercetate sursele literare (inclusiv cele manuscrise) şi a fost întocmită bibliografia necesară cercetării obiectivelor 1) *Descrierea programelor iconografice a bisericilor româneşti din secolul al XVI-lea* ; 2) *Determinarea tipurilor de inscripţii din pictura românească a secolului al XVI-lea* ; 3) *Identificarea surselor literare care au servit drept bază tipurilor şi redactărilor iconografice specifice din Moldova şi Ţara Românească a secolului al XVI-lea* ; 6) *Crearea unui repertoriu paralel de tipuri iconografice şi de inscripţii slavone explicative, certificate în pictura murală şi în icoana românească din secolul al XVI-lea* şi 7) *Definirea rolului ierotopic al textului în economia spaţială şi în configurarea imaginii medievale* din *Planul de lucru* de la p. 15 a cererii de finanţare.

III. A fost fotografiat şi descifrat integral programul iconografic al bisericii *Tuturor Sfinţilor* din satul Părhăuţi (judeţul Suceava). În pictura absidei altarului acestei biserici au fost identificate o serie de fresce (*Necredinţa lui Toma*, *Hristos în faţa mironosiţelor*, *Vindecarea paraliticului*, *Hristos şi samariteanca*, *Vindecarea orbului* şi *Vindecarea celui cu mâna uscată*) care, anterior, fie că au fost totalmente ignorate de către cercetători fie că au fost atribuite greşit (cazul studiului Bogdanei Irimia, publicat în *Revista muzeelor şi monumentelor*, Nr. 1. 1976, p. 62 – 63). S-a descoperit faptul că (în pronaosul bisericii) ordinea ilustraţiilor la strofele 22 şi 23 ale *Imnului Acatist* este inversată. A fost notată similitudinea în tratarea ilustraţiei la strofa a 16-a a Imnului cu ilustraţia analoagă din registrul al 5-lea al bisericii *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul* din satul Arbore.

IV. Au fost cercetate sursele literare ale tuturor textelor din cadrul imaginii ce ilustrează imnul *Unule Născut, Fiule şi Cuvântul lui Dumnezeu* din pictura naosului Suceviţei. Compararea frescei *Unule Născut* de la Suceviţa (repetată în mare parte şi în fresca omonimă de la Dragomirna!) cu o serie de icoane ruse din secolul al XVI-lea (ilustrând acelaşi imn!) ne permite să tragem concluzia că înnoirile de ordin iconografic prezente în Moldova de sfârşit de secol XVI – început de secol XVII se referă în primul rând la detaliile figurative şi mai puţin la inscripţii. Astfel, dublarea numărului îngerilor din registrul superior al compoziţiei *Unule Născut*, modificarea arhitecturilor din peisajele de fundal (dispariţia opoziţiei între biserică şi sinagogă sau biserică şi palat), apariţia fântânii cruciforme, înlocuirea imaginii *tetramorfului* din mâna dreaptă a lui Hristos-Emanuel prin imaginea unui

porumbel (*Sf. Duh* ?) ş. a. se referă în exclusivitate la imagine şi nu la text. Este posibil ca aceste modificări iconografice (în special cele ce ţin de peisajele arhitecturale şi de amplificarea numărului de figuri) să fie rezultatul transferului la scară monumentală a canonului iconografic elaborat, iniţial, pentru icoane (vezi *infra*: compartimentul *Rezultatele ştiinţifice ale cercetării*).

V. A fost cercetat în detaliu specificul ciclurilor iconografice ale *Imnului Acatist* din pictura murală medievală a Moldovei secolului al XVI-lea (vezi *infra*: compartimentul *Rezultatele ştiinţifice ale cercetării*).

Etapa unică *ianuarie-decembrie 2012*:

I. Au fost cercetate şi fotografiate integral picturile murale, notate programele iconografice, culese inscripţiile slavone de la următoarele monumente: biserica *Sf. Nicolae* a mănăstirii Probota, biserica *Sf. Gheorghe* a mănăstirii *Sf. Ioan cel Nou* din Suceava, biserica *Adormirea Maicii Domnului* a mănăstirii Humor, biserica *Bunavestire* a mănăstirii Moldoviţa, biserica *Sf. Gheorghe* a mănăstirii Voroneţ, biserica *Învierea Domnului* a mănăstirii Suceviţa, biserica *Sf. Nicolae* a mănăstirii Coşuna-Bucovăţul Vechi, bolniţa Bistriţa-Vâlcea, biserica *Adormirea Maicii Domnului* a fostului schit Stăneşti-Lunca (Vâlcea) şi biserica domnească mare din Târgovişte [obiectivele 1, 2, 3, 6];

pentru a cerceta şi fotografia picturile murale şi a nota programele iconografice au fost organizate următoarele deplasări în teritoriu:

1) judeţul Suceava (16 – 22 iulie 2012, mănăstirile Suceviţa, Moldoviţa, Humor, Voroneţ, biserica Sf Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava) – au participat C. Ciobanu, E. Cincheza-Buculei, C. Costea şi S. Chiţu;

2) judeţul Suceava (2 – 5 septembrie 2012, biserica *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul* din satul Arbore şi biserica *Sf. Nicolae* a mănăstirii Probota) – a participat T. Sinigalia;

3) judeţul Dolj (3 – 5 septembrie 2012, biserica mănăstirii Bucovăţ) – au participat I. Iancovescu, E. Cincheza-Buculei şi S. Chiţu;

4) judeţul Vâlcea (26 septembrie, cercetarea icoanelor de la schitul Ostrov) – a participat M. Sabados;

5) judeţul Vâlcea (2 – 4 octombrie 2012, biserica fostului schit Stăneşti-Lunca) – au participat I. Iancovescu, E. Cincheza-Buculei, S. Chiţu);

6) judeţul Dâmboviţa (20 noiembrie 2012, biserica domnească mare din Târgovişte) – au participat I. Iancovescu, S. Chiţu.

II. În scopul cercetării paralelismelor şi corespondenţelor existente între pictura medievală din ţările române şi pictura din alte ţări ortodoxe au fost organizate trei deplasări în străinătate:

1) Federaţia Rusă (7 – 14 octombrie 2012; oraşele Moscova şi Iaroslavl – participanţi C. Ciobanu, M. Sabados); pe parcursul deplasării au fost cercetate: colecţia de icoane a Galeriei

Tretiakov şi a catedralelor Kremlinului (Moscova), picturile murale şi icoanele de la mănăstirea Schimbarea la faţă, de la biserica Sf. Ilie Profetul şi biserica Sf. Ioan Înaintemergătorul, de la muzeul regional de artă medievală (totul – la Iaroslavl). S-a beneficiat de consultaţiile unor remarcabili specialişti în materie de arta medievală rusă (prof. univ., dr. Enghelina Smirnova; prof. univ., dr. Lev Lifşiţ; dr. Aleksei Lidov; dr. Aleksandr Preobrajenski ş. a.);

2) Republica Macedonia (7 – 16 noiembrie 2012, oraşele Skopje, Ohrid şi Prilep – participanţi C. Ciobanu, T. Sinigalia şi V. Bedros); pe parcursul deplasării au fost cercetate: colecţia de icoane a Muzeului Macedoniei (Skopje) şi a Galeriei de icoane din Ohrid, bisericile Sf. Gheorghe din Staro Nagorično, Sf. Arhangheli a mănăstirii Lesnovo, Sf. Dumitru a mănăstirii kralului Marko (Sušica-Markov Manastir), Sf. Pantelimon (Gorni Nerezi), Sf. Andrei (defileul Matka), Sf. Nichita (Čučer), a Mântuitorului (Kučevište), Sf. Nicolae (Ljuboten), a Mântuitorului (Skopje), Sf. Clement (Ohrida), Sf. Ioan (Ohrid-Kaneo), bisericile-bolniţe Sf. Nicolae şi Maica Domnului (Ohrid-complexul vechiului spital), Sf. Sofia (Ohrid), Sf. Naum (Sveti Naum) de la lacul Ohrid, Sf. Gheorghe (Kurbinovo), Sf. Arhanghel Mihail, Sf. Dumitru şi Sf. Nicolae (Prilep-Varoš). S-a beneficiat de consultaţiile lui Darko Nikolovski, istoric de artă de la Centrului Naţional pentru Conservare a Monumentelor Istorice şi de Artă a Republicii Macedonia, prin amabilitatea căruia s-a intrat în posesia unei consistente documentări bibliografice recente, publicate sub auspiciile editurii *Calamus* şi a revistei ştiinţifice *Patrimonium MK* (din al căror colegii redacţionale dl. Nikolovski face parte);

3) Republica Elenă (18 – 25 noiembrie 2012, oraşele Salonic, Kastoria şi Atena – participanţi M. Sabados şi E. Cincheza-Buculei); pe parcursul deplasării au fost cercetate
– la Salonic: Muzeul Artei şi Culturii Bizantine, biserica Sf. Sophia, biserica fostei mănăstiri Hosios David, biserica Aghios Nicolaos Orphanos, basilica Aghios Dimitrios, capela Agios Euthymios, biserica Panaghia ton Chalkeon, biserica Sfinţii Apostoli, biserica Sf. Ecaterina;
– la Kastoria: Muzeul Bizantin, biserica Panaghia Kubelidiki, biserica Agios Nicolaos Kasnitsi, biserica Sfinţii Taxiarhi Mitropoleos, biserica Sf. Ştefan, biserica Sfinţii Anarghiri, mănăstirea Panaghia Mavriotissa, biserica Aghios Dimitrios Eleoussas, biserica Sf. Mina, biserica Aghios Nicolaos a Arhontos Theologina şi biserica Agios Nicolaos Karivi;
– la Atena: colecţiile de icoane ale Muzeului Benaki şi Muzeului Bizantin.

III. În scopul diseminării pe scară internaţională a cunoştinţelor acumulate în cadrul proiectului o parte din rezultatele obţinute au fost prezentate la următoarele manifestări ştiinţifice internaţionale sau naţionale (dar cu participare a unor specialişti din străinătate):

1) al 4-lea simpozion european *Religious Art, Restoration and Conservation* organizat de Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iaşi (Iaşi, 3 – 5 mai 2012) – participant T. Sinigalia cu comunicarea *Iconography and Style. Recuperated Murals in Dragomirna Church Monastery*;

2) ediţia a IV-a a conferinţei ştiinţifice cu participare internaţională *Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei şi studiului artelor*, organizată de către Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova şi de către Comisia Naţională a Republicii Moldova pentru UNESCO (Chişinău, 31 mai – 1 iunie 2012) – participant C. Ciobanu cu comunicarea (în cadrul şedinţei în plen a conferinţei): *Date noi referitoare la programul iconografic al bisericii Tuturor Sfinţilor din Părhăuţi*;

3) conferinţa ştiinţifică internaţională *Traditions and Perspectives in the History of Jewish Art* (Tel Aviv, 10 – 12 septembrie, 2012) organizată de către Universitatea Bar-Ilan (Israel), de către redacţia anuarului *Ars Judaica* şi de către Institutul Cultural Român (Tel Aviv) – participanţi C. Ciobanu cu comunicarea *Adam's Language: Imaginary Hebrew Writings in the Romanian Medieval Monumental Painting* şi T. Sinigalia cu comunicarea *The Twelve Tribes of Ancient Israel in the Murals of the Suceviţa and Dragomirna Churches*.

4) conferinţa ştiinţifică internaţională *Byzantine World: Regional Traditions in Artistic Life and Problems of their Investigations* (Moscova, 8 – 10 octombrie 2012) organizată de către Institutul de Stat de Studiere a Artelor al Ministerului Culturii al Federaţiei Ruse – participanţi C. Ciobanu cu comunicarea *Tradiţii regionale în onomastica şi în selecţia spuselor înţelepţilor Antichităţii reprezentaţi în picturile exterioare din Moldova secolului al XVI-lea* (în limba rusă) şi M. Sabados cu comunicarea *The Narrative Approach in the Iconography of Byzantine Tradition: the Case of a 16th Century Wallachian Icon* (în limba engleză);

5) colocviul româno-francez *Arta medievală în orizontul modernităţii* organizat de către Universitatea de Arte „G. Enescu” din Iaşi şi de către Centrul de Cercetare a Artei Medievale „Vasile Drăguţ” (Iaşi, 3 noiembrie; vizită de documentare la Suceava cu prof. dr. J.-P. Deremble de la Universitatea *Charles De Gaulle* din or. Lille, 4 noiembrie 2012) – participant T. Sinigalia cu comunicarea *Ciclul împăratului Constantin cel Mare în bisericile din Pătrăuţi şi Arbore*;

6) conferinţa publică în cadrul Programului de Studii Avansate „Alexandru Scarlat Sturdza” organizat de Institutul Cultural Român „Mihai Eminescu” (Chişinău, 2 mai 2012, Universitatea Liberă Internaţională a Moldovei) – participant V. Bedros cu comunicarea *Théophanie et eschatologie. Aperçus de l'eucharistie dans l'iconographie des sanctuaires Moldaves (15 – 16 siècles)*;

7) conferinţa internaţională *Cultural Policy and Policy for Culture: Culture for Developpement* organizată de către biroul regional UNESCO din Moscova (Erevan, 21 – 22 aprilie 2012, biblioteca Matenadaran) – participant V. Bedros cu comunicarea *The Armenian Monastery of Zamka (near Suceava). The Moldavian Colony in Context*.

IV. A fost cercetat rolul *ierotopic* al textului şi imaginii în economia spaţială a monumentelor de arhitectură bisericească şi monastică (obiectivul 7 al paragrafului C2 al Secţiei 3 din *Cererea de finanţare*): astfel, pe parcursul conferinţei ştiinţifice internaţionale de la Moscova *Byzantine World: Regional Traditions in Artistic Life and Problems of their Investigations* (8 – 10 octombrie) C. Ciobanu şi M. Sabados au beneficiat de consultaţiile în materie de *ierotopie* a întemeietorului cercetărilor în acest domeniu, dr. Aleksei Mihailovici Lidov, membru-corespondent al Academiei de Arte din Federaţia Rusă, director al *Centrului ştiinţific de cultură creştină orientală*. C. Ciobanu a scris (în limba franceză) pentru anuarul *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), T. XLIX, 2012 o recenzie la cartea lui Aleksei Lidov (apărută în limba rusă), *Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*, издательство Феория, Москва, 2009 (Aleksei Lidov, *L'hiérotopie. Les icônes spatiales et les images-paradigmes dans la culture byzantine*, Maison d'édition Féoria, Moscou, 2009, 352 p. + il., résumé en anglais, p. 306 - 337);

V. Au fost determinate toate tipurile de inscripţii din pictura medievală românească şi s-a propus un nou model de clasificare a lor (vezi *infra*: compartimentul *Rezultatele ştiinţifice ale cercetării*).

VI. În baza sistematizării materialului iconografic acumulat pe parcursul expediţiilor şi datorită cercetărilor de „morfologie” a artei plastice medievale ortodoxe (cercetări, iniţiate de către regretatul profesor univ. dr. Gheorghi K. Wagner) a devenit posibilă avansarea unor propuneri de clasificare a picturii medievale româneşti conform unor criterii *de gen* sau *tematice* (vezi *infra*: compartimentul *Rezultatele ştiinţifice ale cercetării*).

Etapa unică *ianuarie-decembrie 2013*:

Conform *Planului de realizare al proiectului* pe anii 2013-2016 (anexă a *Actului adițional* la contractul de finanţare nr. 6 din 5/10/2011)

I. A fost continuată identificarea şi sistematizarea surselor iconografiei picturii româneşti a secolului al XVI-lea (obiectivul nr. 3 al propunerii de proiect):

1.1. C. Ciobanu a finalizat şi publicat studiul *L'iconographie ortodoxe du sommeil de l'Enfant Jésus, “endormi comme un lion”, et ses variantes roumaines* (rom.: *Iconografia ortodoxă a Somnlui lui Iisus, „adormit ca un leu” şi variantele ei româneşti*) în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), Vol. XLIX (49), 2012, p. 17 – 82 ; ISSN 0556-8080;

1.2. A fost prezentat în formă finală şi a fost aprobat pentru tipar (de către colegiul redacţional al *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*) articolul în limba franceză a lui C. Ciobanu *Predica apostolilor din pictura exterioară a mănăstirii Moldoviţa*.

II. A fost continuată întocmirea repertoriului paralel al tipurilor iconografice şi al inscripţiilor slavone din pictura românească a secolului al XVI-lea (obiectivul nr. 6 al propunerii de proiect):

2.1. În perioada 10 – 14 iunie 2013 a avut loc deplasarea la Roman, Târgul Neamţ şi la mănăstirea Suceviţa a cercetătoarei Marina Ileana Sabados şi a fotografului Sorin Chiţu. A fost fotografiat şi identificat programul iconografic, au fost transcrise inscripţiile din pronaosul şi pridvorul bisericii Sf. Parascheva a Episcopiei Romanului. A fost cercetată icoana inedită din secolul al XVI-lea *Maica Domnului Hodighitria cu Pruncul Iisus* de la biserica Sf. Haralampie din Târgul Neamţ. S-a făcut documentarea, fişa obiectului, fotografierea şi transcrierea inscripţiilor. Au fost cercetate icoanele de la depozitul de artă religioasă a judeţului Suceava de la Mănăstirea Suceviţa. Au fost cercetate în detaliu icoanele *Martiriul Sf. Varvara* (icoană inedită din sec. XVI), *Duminica tuturor sfinţilor* de la Vama (1514), *Sf. Parascheva* şi *Sf. Arhanghel Mihail* de la Hurjuieni-Gălăneşti (sf. sec. XVI). Au fost verificate inscripţiile de pe icoane, a fost cercetat stilul şi particularităţile lor iconografice.

2.2. Pe 3 iulie 2013 a avut loc deplasarea la mănăstirea Snagov a directorului de proiect în scopul cercetării picturilor mănăstirii. A fost precizat specificul programului iconografic. Au fost stabilite paralelismele de ordin iconografic între ciclurile pictate ale Imnului Acatist de la Snagov şi Tismana.

III. În scopul diseminării rezultatelor cercetărilor din cadrul proiectului (obiectivul nr. 8 al propunerii de proiect):

3.1. A fost deschisă pagina web a proiectului „Text şi imagine în pictura medievală românească din secolul al XVI-lea”. Informaţiile de pe această pagină web pot fi accesate în limbile română şi engleză la adresa: http://www.medieval.istoria-artei.ro/

3.2. Pe data de 10 – 11 octombrie 2013 a fost organizată la Bucureşti (la sediul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”) sesiunea de comunicări ştiinţifice cu participare internaţională „*Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea*” (obiectivul nr. 8 al propunerii de proiect). Lucrările sesiunii au fost deschise de către academicinul Răzvan Theodorescu (preşedintele Secţiei Arte, Arhitectură şi Audio-Vizual al Academiei Române) şi de către prof. univ. dr. Adrian-Silvan Ionescu (directorul institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române). La sesiune au participat şi 4 experţi în arta ortodoxă medievală din străinătate: conf. univ. dr. Emmanuel Moutafov (Bulgaria, Sofia), conf. univ. dr. hab. Miroslav Piotr Kruk (Polonia, Cracovia), conf. univ. dr. Nazar Kozak (Ucraina, Lvov), prof. univ dr. hab. Tudor Stavilă (Republica Moldova, Chişinău). Comunicările la sesiune au fost următoarele:

Dr. hab. Constantin I. Ciobanu (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române): *Despre proiectul "Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea"*;

Prof. univ. dr. Tereza Irene Sinigalia (Universitatea „G. Enescu” din Iaşi): *Picturile din naosul bisericii din Arbore – particularităţi iconografice*;

Conf. univ. Dr. Emmanuel Moutafov (Departamentul de artă post-bizantină al Institutului de cercetări în domeniul artei al Academiei de Ştiinţe din Bulgaria, Sofia): *Unele aspecte ale dezvoltării artei creştine ortodoxe în secolele al 16-lea şi al 17-lea: mărturiile inscripţiilor din biserici şi semnăturile artiştilor*;

Dr. Marina Ileana Sabados (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române): *Un panaghiar pictat şi inscripţiile sale*;

Dr. hab. Mirosław Piotr Kruk (Departamentul de Artă Ortodoxă a Muzeului Naţional din Cracovia): *Este oare aşa-numita* Anothen hoi profettai *descrisă în Erminia lui Dionisie din Furna sursa iconografiei Maicii Domnului înconjurată de profeţi?*;

Dr. Ioana Iancovescu (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române): *Restitutio imaginis. Inscripţiile prorocilor de la Tismana*;

Dr. Constanţa Costea (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române): *Text si imagine în pictura din Moldova secolului al XVI-lea: scurtă privire asupra cazurilor*;

Dr. Ruxandra Lambru (Facultatea de Limbi Străine a Universităţii din Bucureşti): *(Con)text şi surse: observaţii pe marginea a două icoane Hodighitria din Moldova*;

Dr. Ecaterina Cincheza-Buculei (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române): *Suceviţa – Iconografia Primului Sinod Ecumenic*;

Conf. univ., Dr. Nazar Kozak (Departamentul de Cercetare a Artelor al Institutului de Etnologie al Academiei Naţionale de Ştiinţe a Ucrainei, Lvov): *O neobişnuită "Fugă în Egipt": cu privire la sursele unui tip iconografic rar întâlnit care ilustrează icosul al 6-lea (Οίκος Λ, strofa 11) din ciclurile post-bizantine ale Acatistului din Moldova şi Galiţia*;

Dr. Vlad Bedros (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române): *Procesiunea sfinţilor ierarhi în absida mânăstirii Suceviţa*;

Dr. hab. Constantin I. Ciobanu (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române): *Textele „oglindite" din pictura medievală românească*.

Rezumatele comunicărilor participanţilor la sesiune au fost publicate în format electronic pe pagina web a proiectului.

IV. V. Bedros a definitivat o *inventariere completă* a conexiunilor existente între două tipuri de *texte* aparținând imaginilor acelorași ierarhi zugrăviți în absidele altarelor bisericilor moldoveneşti de secol XVI – a hagioantroponimelor indicatoare de lângă nimburi și a citatelor liturgice de pe filactere. S-a constatet că există un set limitat de citate (relativ scurte) din textele liturgice și un „catalog" relativ stabil de ierarhi și sfinți diaconi, reprezentați în absida altarului. Repartizarea citatelor pe filacterele ierarhilor nu este strictă, întrucât în diferite locașuri putem descoperi aceleși citat atribuit unor ierarhi diferiți (vezi *infra*: compartimentul *Rezultatele ştiinţifice ale cercetării*).

V. C. Ciobanu a participat cu comunicarea *Predica apostolilor din pictura murală exterioară a mănăstirii Moldoviţa* la ediţia a 5-a a conferinţei ştiinţifice cu participare internaţională *Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei şi studiului artelor*, organizată de către Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova şi de către Comisia Naţională a Republicii Moldova pentru UNESCO (Chişinău, 22 mai – 24 mai 2013).

Etapa unică *ianuarie-decembrie 2014*:

I. Conform *Etapei unice – 2014* a *Planului de realizare al proiectului pe anii 2013-2016* (anexă a *Actului adițional* la contractul de finanţare nr. 6 din 05/10/2011) au fost publicate (sau finalizate şi acceptate pentru tipar) următoarele articole ştiinţifice:

1.1. C. Ciobanu a publicat articolul *Le cycle de la Prédication des Apôtres dans la peinture de l'église de l'Annonciation de la Vierge de Moldoviţa* (rom.: *Predica apostolilor din pictura exterioară a mănăstirii Moldoviţa*), în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), Vol. L (50), 2013, p. 3 – 33. ISSN 0556-8080.

1.2. Articolul *The Prodigal Son Illustrated in 16th Century Moldavian Painting* (în rom.: *Fiul risipitor în pictura din Moldova secolului al XVI-lea*), semnat de C. Costea, a aparut în revista *Ars Transsilvaniae* (ERIH, cat. NAT), Vol. XXIII (23), 2013, p. 83 – 106. ISSN 1220-2789.

1.3. Articolul *Suceviţa – Iconografia Primului Sinod Ecumenic* a fost prezentat de către E. Cincheza-Buculei la ediţia a X-a a sesiunii de comunicări ştiinţifice "Date noi în cercetarea artei medievale din România" (Bucureşti, 11 – 12 decembrie 2013, Institutul de Istoria Artei "G. Oprescu" al Academiei Române) şi a fost publicat în formă lărgită sub denumirea de

Pictura pronaosului bisericii mânăstirii Suceviţa în revista *Studii şi Cercetări de Istoria Artei, Artă plastică, Serie nouă* (ERIH, cat. NAT), T. III (47), 2013, p. 175 – 227, ISSN 0039-3983.

1.4. Articolul lui C. Ciobanu (în limba franceză) *Les sentences des pères du désert, des confesseurs, des anachorètes et des stylites peints sur la façade méridionale de l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldoviţa* a fost acceptat pentru a fi publicat în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), Vol. LI (51), 2014. ISSN 0556-8080.

II. A fost continuată identificarea şi sistematizarea surselor iconografiei (obiectivul nr. 3 al propunerii de proiect) şi întocmirea repertoriului paralel al tipurilor iconografice şi al inscripţiilor slavone din pictura românească a secolului al XVI-lea (obiectivul nr. 6 al propunerii de proiect).

2.1. În perioada 13 – 15 noiembrie a. c. V. Bedros a efectuat o deplasare de documentare în judeţele Suceava şi Botoşani, unde a cercetat şi fotografiat inscripţiile şi programele iconografice ale următoarelor biserici: Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou (Suceava), Sf. Ilie (Suceava) şi Sf. Dumitru (Suceava) şi Sf. Nicolae (Popăuţi-Botoşani).

2.2. În perioada 21 – 23 octombrie a. c. C. Ciobanu şi S. Chiţu au făcut o deplasare de documentare la Gura Humorului (judeţul Suceava) cu scopul de a cerceta unele imagini şi inscripţii din cadrul programelor iconografice de la mănăstirile Humor, Moldoviţa, Suceviţa şi de la biserica *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul* din satul Arbore. Scopul deplasării era verificarea *in situ* a inscripţiilor parietale şi fotografierea acelor fresce care nu au putut fi cercetate pe parcursul deplasărilor din anii 2012 – 2013 din motivul acoperirii lor de eşafodajele şi schelele montate de restauratorii care lucrau în acea perioadă la obiectivele respective. Pe data de 21 octombrie cercetătorii s-au deplasat la mănăstirea Humor, unde au fost fotografiate toate picturile murale din spaţiul gropniţei bisericii *Adormirea Maicii Domnului*. O atenţie deosebită a fost acordată ciclurilor de fresce ce ilustrează *Protoevanghelia lui Iacov* şi *Minunile arhanghelului Mihail*. În pronaosul bisericii au fost fotografiate şi cercetate inscripţiile de pe filacterele călugărilor şi sihaştrilor pictaţi în registrul inferior al încăperii. De asemenea, au fost cercetate şi fotografiate inscripţiile cu caracter onomastic din cadrul imensei compoziţii „Cinul” care acoperă cu picturi exterioare faţadele absidelor laterale şi a absidei centrale estice a bisericii *Adormirea Maicii Domnului*. În total, la mănăstirea Humor au fost făcute circa 380 de fotografii şi au fost cercetate circa 40 de texte slavone pictate pe filacterele diferitor categorii de sfinţi. A doua zi, pe data de 22 octombrie, C. Ciobanu şi S. Chiţu s-au deplasat în satul Arbore (via Solca) pentru a cerceta şi fotografia frescele recent decapate din spaţiile naosului şi absidei bisericii cu hramul *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul*. Au fost cercetate şi fotografiate picturile murale din registrul ierarhilor al spaţiului absidei altarului. De asemenea au fost fotografiate şi toate picturile murale din naos. În pronaos au fost cercetate şi fotografiate inscripţiile cu caracter onomastic care identifică numele sfintelor muceniţe din registrul inferior. De asemenea, au fost cercetate şi fotografiate numele pictate ale sfinţilor de pe faţadele cu picturi exterioare ale bisericii de la Arbore. În total au fost făcute circa 250 de fotografii. A treia zi, pe data de 23 octombrie C. Ciobanu şi S. Chiţu s-au deplasat la mănăstirile Moldoviţa şi Suceviţa pentru a completa lacunele de documentare în ceea ce priveşte unele inscripţii şi picturi murale, rămase inaccesibile cercetătorilor în anii precedenţi.

III. În scopul diseminării rezultatelor cercetărilor din cadrul proiectului (obiectivul nr.8 al propunerii de proiect):

3.1. Au fost introduse pe pagina web a proiectului noile publicaţii din anii 2013-2014 ale participanţilor la proiect. De asemenea, au fost introduse rezultatele cercetării şi rapoartele anuale referitoare la realizarea proiectului în anii 2013 şi 2014.

3.2. În conformitate cu paragraful 3.2 al *Planului de realizare al proiectului pe anul 2014* (susţinerea de către directorul de proiect la sediul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu" a unui raport pe tema *Sursele literare ale inscripţiilor de pe faţadele bisericilor cu pictură exterioară a Moldovei secolului al XVI-lea*) C. Ciobanu a susţinut raportul *Sursele literare ale inscripţiilor de pe filacterele călugărilor şi anahoreţilor pictaţi în registrele inferioare ale faţadelor bisericilor mănăstirilor Humor, Moldoviţa şi Suceviţa* (în cadrul ediţiei a XI-a a sesiunii de comunicări ştiinţifice *Date noi în cercetarea artei medievale din România,* Bucureşti, 11 – 12 decembrie 2014, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române). Un rezumat al acestui raport a fost publicat în anul 2015 în T. LII (52) al *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), p. 151-152, ISSN 0556-8080.

3.3. Au fost organizate sau s-a participat cu comunicări la următoarele colocvii, simpozioane, conferinţe sau sesiuni ştiinţifice:

- organizare -

C. Ciobanu în colaborare cu cercetătorii compartimentului „Arhitectură şi artă plastică – perioada medievală" a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române au organizat ediţia a XI-a a sesiunii de comunicări ştiinţifice *Date noi în cercetarea artei medievale din România* (Bucureşti, 11 – 12 decembrie 2014, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române) ;

- participare la colocvii, simpozioane şi conferinţe ştiinţifice -

a) C. Ciobanu a participat cu comunicarea *Inscripţiile de pe filacterele cuvioşilor pictaţi în registrul inferior al faţadei bisericii Bunavestire a mănăstirii Moldoviţa* la ediţia a VI-a a conferinţei ştiinţifice cu participare internaţională *Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei şi studiului artelor*, organizată la Chişinău în perioada 22 – 23 mai 2014 de către Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, Agenţia Naţională Arheologică a Republicii Moldova, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă" din Chişinău şi Universitatea de Stat din Moldova. Rezumatul comunicării a fost publicat la p. 93 – 94 a *Rezumatelor comunicărilor* conferinţei. Textul integral al comunicării a fost publicat în cadrul studiului mai amplu *Problema textului şi a imaginii în pictura medievală ortodoxă*, apărut în *Arta 2014*, anuar al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, Seria *Arte vizuale*, Chişinău, 2014, p. 5 – 23, ISSN 1857-1042.

b) C. Ciobanu a participat cu comunicarea : *Les sentences des saints de la rangée inférieure de la vision de l'*église triomphante *peinte sur la façade de l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldoviţa* la colocviul internaţional *Artă şi liturghie* (fr.: *Arts et liturgie*) organizat de Universitatea de Arte „G. Enescu" din Iaşi, de Universitatea Lille - 3

(Franţa), de Institutul Teologic Romano-Catolic din Iaşi şi de Universitatea „Al. I. Cuza” din Iaşi, Iaşi, 7 - 8 noiembrie 2014 ;

c) T. Sinigalia a participat cu comunicarea *La Divine Liturgie dans la peinture du Nord de la Moldavie* la colocviul internaţional *Artă şi liturghie* (fr.: *Arts et liturgie*) organizat de Universitatea de Arte „G. Enescu” din Iaşi, de Universitatea Lille - 3 (Franţa), de Institutul Teologic Romano-Catolic din Iaşi şi de Universitatea „Al. I. Cuza” din Iaşi, Iaşi, 7 - 8 noiembrie 2014 ;

d) V. Bedros a participat cu comunicarea *Le moine, le martyre, leur témoignages: notes sur l'iconographie du naos dans quelques monuments Moldaves (15ème - 16ème siècles)* la colocviul internaţional *Artă şi liturghie* (fr.: *Arts et liturgie*) organizat de Universitatea de Arte „G. Enescu” din Iaşi, de Universitatea Lille - 3 (Franţa), de Institutul Teologic Romano-Catolic din Iaşi şi de Universitatea „Al. I. Cuza” din Iaşi, Iaşi, 7 - 8 noiembrie 2014 ;

Etapa unică *ianuarie-decembrie 2015*:

I. Conform *Etapei unice – 2015* a *Planului de realizare al proiectului pe anii 2013-2016* (anexă a *Actului adițional* la contractul de finanţare nr. 6 din 05/10/2011) au fost publicate (sau finalizate şi acceptate pentru tipar) următoarele studii sau articole ştiinţifice:

1.1. Studiul *Les « sentences » des pères du désert, des confesseurs, des anachorètes et des stylites peints sur la façade méridionale de l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldoviţa* a fost publicat de către C. Ciobanu în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), Vol. LI (51), 2014, p. 37 – 75 ; ISSN 0556-8080;

1.2. Articolul *Text and Image in Sixteenth Century Moldavian Painting. Brief Survey of Cases* a fost publicat de către C. Costea în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), Vol. LI (51), 2014, p. 137 – 150; ISSN 0556-8080;

1.3. Studiul *« Restitutio imaginis ». Les inscriptions des prophètes à Tismana* a fost publicat de către I. Iancovescu în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), Vol. LI (51), 2014, p. 117 – 128 ; ISSN 0556-8080;

1.4. Studiul *Biserica Domnească din Târgovişte. Pictura de secol XVI* a fost publicat de către I. Iancovescu în revista *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Arta plastică. Serie nouă* (ERIH, cat. NAT), Tomul 4 (48), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2014, p. 159 – 182 ; ISSN 0039-3983;

II. A fost continuată identificarea şi sistematizarea surselor iconografiei (obiectivul nr. 3 al propunerii de proiect) şi întocmirea repertoriului paralel al tipurilor iconografice şi al inscripţiilor slavone din pictura românească a secolului al XVI-lea (obiectivul nr. 6 al propunerii de proiect).

2.1. E. Cincheza-Buculei a publicat repertoriul iconografic al *picturii pronaosului bisericii mânăstirii Suceviţa* în revista *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Arta plastică. Serie nouă* (ERIH, cat. NAT), Tomul 3 (47), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2013, p. 175 – 227 ; ISSN 0039-3983;

2.2. E. Cincheza-Buculei a publicat repertoriul iconografic al *picturii pronaosului bisericii mănăstirii Humor* în revista *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Arta plastică. Serie nouă* (ERIH, cat. NAT), Tomul 4 (48), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2014, p. 183 – 218 ; ISSN 0039-3983;

2.3. În cadrul programului iconografic al bisericii *Sf. Gheorghe* a mănăstirii Voroneţ, pe parcursul anului 2015 a fost cercetat în detaliu *Menologul* pictat în exonartex (vezi *infra*: compartimentul *Rezultatele ştiinţifice ale cercetării*).

III. În scopul diseminării rezultatelor cercetărilor din cadrul proiectului (obiectivul nr. 8 al propunerii de proiect):

3.1. C. Ciobanu a participat cu comunicarea *Registrul inferior al „Cinului" mănăstirii Suceviţa: citate provenite din paterice în textele slavone ale faţadei* la ediţia a VII-a a Conferinţei ştiinţifice internaţionale *Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei şi studiului artelor* organizate de către Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, Agenţia Naţională Arheologică a Republicii Moldova, Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan" al Academiei Române şi Complexul Muzeal Naţional „Moldova" din Iaşi (Chişinău, 26 – 28 mai 2015); rezumatul comunicării a fost publicat la p. 110 – 111 ale *Programului şi Rezumatelor comunicărilor* conferinţei; ISBN 978-9975-3058-8-4, CZU 902+39-+7.0(082);
În revista *Arta. Seria Arte vizuale* a Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova a fost publicat articolul lui C. Ciobanu *Problema textului şi a imaginii în pictura medievală ortodoxă: o abordare structural-semiotică (partea a 2-a),* Chişinău, 2015, p. 5 – 17; ISSN 1857-1042;

3.2. C. Ciobanu a participat la Colocviul ştiinţific internaţional *Heroes/Cults/Saints : On the Occasion of the 500th Anniversary since the Martyrdom of St Georges the New Martyr of Sofia* (Sofia, 8 – 9 mai 2015, Institutul de Studiere a Artelor al Academiei de Ştiinţe a Bulgariei) cu comunicarea *Les sources des citations peintes sur les phylactères des saints de la rangée inférieure de la façade de l'église de la Résurrection de Dieu du monastère de Suceviţa.* Comunicarea a fost publicată în culegerea materialelor colocviului: *Heroes/Cults/Saints : Art Reading – 2015. On the Occasion of the 500th Anniversary since the Martyrdom of St Georges the New Martyr of Sofia* (Sofia, 8 – 9 May 2015, Institute of Art Studies of the Bulgarian Academy of Sciences), Sofia, 2015, p. 165 – 180;

3.3. C. Ciobanu a participat cu comunicarea *Câteva observaţii referitoare la raportul* text – imagine *în articularea picturii medievale* la sesiunea jubiliară prilejuită de împlinirea a 75 de ani de la fondarea Muzeul Naţional de Arte al Republicii Moldova; Studiul omonim *Câteva observaţii referitoare la raportul* text – imagine *în articularea picturii medievale* a fost publicat în *Culegerea de comunicări* a *Conferinţelor Ştiinţifice Anuale din 2013 şi 2014* a Muzeului Naţional de Artă al Moldovei, Chişinău, Editor: Muzeul Naţional de Artă al Moldovei, 2014, ISBN 978-9975-80-898-9. CZU 73/76:069(082) C 65, p. 100 – 112;

3.4. Au fost introduse pe pagina web a proiectului noile publicaţii din anii 2014-2015 a participanţilor la proiect. De asemenea, au fost introduse rezultatele cercetării şi rapoartele anuale referitoare la realizarea proiectului în anii 2014 şi 2015.

3.5. Au fost organizate sau s-a participat cu comunicări la următoarele colocvii, simpozioane, conferinţe sau sesiuni ştiinţifice:

- organizare -

a) C. Ciobanu a susținut prelegerea publică *Date noi şi inedite privind cercetarea picturii exterioare din Moldova secolului al XVI-lea* în cadrul programului de master „Istoria şi Teoria Artelor", organizat de Institutul Cultural Român „Mihai Eminescu" din Chișinău în colaborare cu Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice a Republicii Moldova. Evenimentul a avut loc miercuri, 18 martie 2015, între orele 13.00 – 16.00 în Sala *Atelier Studio 101* a Facultăţii de Arte Plastice a Academiei de Muzică, Teatru şi Arte Plastice din Chişinău (str. 31 August, 1989, nr. 137).

b) C. Ciobanu în colaborare cu cercetătorii Compartimentului „Arhitectură şi artă plastică – perioada medievală" a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române au organizat ediţia a XII-a a sesiunii de comunicări ştiinţifice *Date noi în cercetarea artei medievale din România* (Bucureşti, 10 – 11 decembrie 2015, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române) ;

- participări la colocvii, simpozioane şi conferinţe ştiinţifice -

a) C. Ciobanu a participat pe data de 20 mai cu comunicarea *Apoftegmele părinţilor din pustiu în pictura exterioară a Moldovei secolului al XVI-lea* la *Simpozionul Naţional de Istoria Artei Medievale şi Premoderne* organizat de Institutul de Arheologie şi Istoria Artei al Academiei Române – Filiala Cluj-Napoca cu prilejul *Zilelor Academice Clujene* (*Mai 2015: Filiala Academiei Române la 65 de ani; 95 de ani de cercetări fundamentale*);

b) C. Ciobanu a participat cu comunicarea *Inscripţiile de pe filacterele profeţilor din cadrul „Cinului" zugrăvit pe faţada bisericii Învierea Domnului a mănăstirii Suceviţa* la ediţia a XII-a a sesiunii anuale a compartimentului „Arhitectură şi artă plastică – perioada medievală" a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu" *Date noi în cercetarea artei medievale din România* (10 – 11 decembrie 2015);

c) T. Sinigalia a participat cu comunicarea *Particularităţi iconografice în pictura din exonartexul bisericii Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava* la ediţia a XII-a a sesiunii anuale a compartimentului „Arhitectură şi artă plastică – perioada medievală" a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu" *Date noi în cercetarea artei medievale din România* (10 – 11 decembrie 2015);

d) V. Bedros a participat cu comunicarea *Tema „Biciuirea lui Hristos" in pictura moldovenească (sec. XV-XVI)* la ediţia a XII-a a sesiunii anuale a compartimentului „Arhitectură şi artă plastică – perioada medievală" a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu" *Date noi în cercetarea artei medievale din România* (10 – 11 decembrie 2015);

e) M. Sabados a participat cu comunicarea *Icoane vechi ale Maicii Domnului cu Pruncul din judeţul Neamţ (sec. XVI)*" la simpozionul *Icoana - credinţă şi culoare*, Complexul Muzeal Judeţean Neamţ, 30 mai 2015.

Etapa unică *ianuarie-septembrie 2016*:

I. Conform *Etapei unice – 2016* a *Planului de realizare a proiectului pe anii 2013-2016* (anexă a *Actului adițional* la contractul de finanţare nr. 6 din 05/10/2011) au fost finalizate sau publicate următoarele studii și articole ştiinţifice:

1.1. C. Ciobanu a elaborat și publicat în format electronic pe pagina web a proiectului studiul monografic *Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea: o abordare structural-semiotică* cu un volum de circa 200 de pagini (font 12).

1.2. C. Ciobanu a elaborat (în limba franceză) și a publicat studiul *Les sources littéraires des citations peintes sur les phylactères des saints de la rangée inférieure de la façade et de l'exonarthex de l'église de La Résurrection de Dieu du monastère de Suceviţa*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts,* (ERIH, cat. INT - II), Tome LII (52), Bucarest, Ed. Acad. Române, 2015, p. 3 – 46; ISSN 0556-8080.

1.3. C. Ciobanu a elaborat și prezentat colegiului redacţional al revistei *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts* studiul (în limba franceză) *L'interaction mutuelle entre le texte et l'image dans la peinture roumaine du XVI*[ème] *siècle: une approche sémiologique (rom. : Interacţiunea reciprocă a textului şi a imaginii în pictura românească a secolului al XVI-lea: o abordare semiotică).*

II. Conform activităților de repertoriere a inscripțiilor și de notare a programelor iconografice, prevăzute în *Planul de realizare al proiectului* pe parcursul anului 2016:

2.1. C. Ciobanu, T. Sinigalia, E. Cincheza-Buculei, M. Sabados, R. Lambru și V. Bedros au finalizat întocmirea repertoriului selectiv al inscripțiilor din cadrul programelor iconografice românești de secol XVI (obiectivul nr. 6 al propunerii de proiect);

2.2. C. Ciobanu, T. Sinigalia, E. Cincheza-Buculei, M. Sabados și V. Bedros au finalizat notarea și descrierea programelor iconografice din cadrul monumentelor selectate în repertoriu (obiectivul nr. 6 al propunerii de proiect). Ulterior, repertoriul a fost prezentat autorităţii contractante în formă integrală pe DVD şi publicat selectiv pe pagina web a proiectului;

2.3. E. Cincheza-Buculei a publicat repertoriul iconografic al *picturii exonartexului bisericii mănăstirii Voroneț* în revista *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Arta plastică*. Serie nouă (ERIH, cat. NAT), Tomul 5 (49), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2015, p. 167 – 213 ; ISSN 0039-3983;

2.4. Istoricul de artă M. Sabados cu ajutorul specialistului în slavistică R. Lambru au finalizat elaborarea *Catalogului selectiv* al inscripțiilor de pe icoanele din Moldova și din Țara Românească a secolului al XVI-lea. În formă electronică acest catalog a fost prezentat pe pagina web a proiectului.

III. În scopul diseminării rezultatelor cercetărilor din cadrul proiectului (obiectivul nr. 8 al propunerii de proiect):

3.1. La Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, pe data de 11 decembrie 2015, a avut loc susţinerea de către directorul de proiect (C. Ciobanu) a unui amplu raport pe tema *Sursele literare ale inscripţiilor de pe faţadele bisericilor cu pictură exterioară a Moldovei secolului al XVI-lea*. Rezumatului raportului va fi publicat în cadrul compartimentului *cronica științifică* din *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts,* (ERIH, cat. INT - II), Tome LIII (53), Bucarest, Ed. Acad. Române, 2016, ISSN 0556-8080;

3.2. A fost finalizată redactarea şi pregătirea pentru publicare în variantă electronică a materialelor prezentate la sesiunea *Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea*.

3.3. C. Ciobanu a participat (pe data de 19 mai) cu comunicarea *Ciclul „Viața Sf. Pahomie” din pictura murală a Suceviței: identificarea scenelor și traducerea inscripțiilor slavone* la *Simpozionul Naţional de Istoria Artei Medievale şi Premoderne* organizat de Institutul de Arheologie şi Istoria Artei al Academiei Române – Filiala Cluj-Napoca cu prilejul *Zilelor Academice Clujene* (*Mai 2016: Academia Română – 150 de ani în serviciul Națiunii Române*);

3.4. C. Ciobanu a participat (pe data de 31 mai) cu comunicarea *Două cicluri hagiografice puțin cercetate din pictura exterioară moldovenească de secol XVI: „viețile” sfinților Antonie și Pahomie* la ediţia a VIII-a a Conferinţei ştiinţifice internaţionale *Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei şi studiului artelor* organizate de către Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, Agenţia Naţională Arheologică a Republicii Moldova, Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan” al Academiei Române şi Complexul Muzeal Naţional „Moldova” din Iaşi (Chişinău, 31 mai – 2 iunie 2016); rezumatul comunicării a fost publicat la p. 115 – 116 ale *Programului şi Rezumatelor comunicărilor* conferinţei; ISBN 978-9975-84-014-9, CZU 902+39-+7.0(082)=135.1=111=161.1;
În revista *Arta 2016. Seria Arte vizuale* a Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova va fi publicat articolul lui C. Ciobanu *Problema textului și a imaginii în pictura medievală ortodoxă: o abordare structural-semiotică (partea a 3-a),* Chişinău, 2016; ISSN 1857-1042;

PUBLICAȚII

Pe parcursul derulării proiectului PN-II-ID-PCE-2011-3-0336 *Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea* au fost publicate (sau acceptate de colegiile redacționale și pregătite pentru tipar) următoarele studii şi articole:

1) C. Ciobanu, *Profeţiile înţelepţilor Antichităţii de la biserica Sfântul Gheorghe a mănăstirii Voroneţ*, în *Studii şi Cercetări de Istoria Artei, Arta Plastică. Serie nouă* (ERIH, cat. NAT), T. I (45), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2011, p. 11-32;
2) C. Ciobanu, *La symétrie «dissimulée» dans l'ordonnance des illustrations aux strophes de la deuxième moitié de l'Hymne Acathiste peintes sur la façade méridionale de l'église de la Décollation de Saint-Jean le Précurseur du village d'Arbore*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), T. XLVIII, Bucarest, Editura Academiei Române, 2011, p. 123-138;
3) C. Ciobanu, *Pictura exterioară din Moldova secolului al XVI-lea şi cea din Oltenia şi Muntenia de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi din prima jumătate a secolului al XIX-lea: Sursele literare ale profeţiilor înţelepţilor Antichităţii şi ale Sibilelor,* în revista *Arta 2011*, *Seria Arte vizuale*, a Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, Vol. XX, nr. 1, Chişinău, 2011, p. 13-25,

   http://www.arta.md/ upimg/2011/docs/ arta2011.pdf;
4) C. Ciobanu, *Date noi referitoare la programul iconografic al bisericii Tuturor Sfinţilor din Părhăuţi*, în revista *Arta 2012*, *Seria Arte vizuale*, a Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, Vol. XXI, nr. 1, Chişinău, 2012, p. 17-27;
5) C. Ciobanu, *L'iconographie orthodoxe du Sommeil de l'Enfant Jésus, «endormi comme un lion », et ses variantes roumaines*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), T. XLIX, Bucarest, Editura Academiei Române, 2012, p. 17-82;
6) C. Ciobanu, *Eroare şi adevăr în cercetarea iconografiei Părhăuţilor*, în *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Arta Plastică. Serie nouă* (ERIH, cat. NAT), T. 2 (46), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2012, p. 121-126;
7) C. Ciobanu, *Biserica din Lujeni: istoria cercetării monumentului şi specificul programului iconografic*, în *Ars Transsilvaniae* (ERIH, cat. NAT), T. XXI, Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, 2011, p. 5-14;
8) C. Ciobanu, *Cinci exemple de inscripţii speculare chirilice din pictura medievală românească*, în *Ars Transsilvaniae* (ERIH, cat. NAT), T. XXIII, Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, 2013, p. 73-82;
9) C. Ciobanu, *Le cycle de la Prédication des Apotres dans la peinture de l'église de l'Annonciation de la Vierge de Moldoviţa*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), T. L, Bucarest, Editura Academiei Române, 2013, p. 3-33;
10) C. Ciobanu, *Erorile din inscripţiile parietale slavone şi rolul lor în cercetarea picturii Moldovei medievale,* în revista *Arta 2013, Seria Arte vizuale* a Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, Vol. I (XXII), nr. 1, Chişinău, 2013, p. 5-15;

11) C. Ciobanu, T. Stavilă, *Patrimoniul Cultural al Republicii Moldova. The Cultural Heritage of the Republic of Moldova* (text paralel în română şi engleză cu rezumat în franceză), Editura "ARC", Chişinău, 2014, 288 p.;

12) C. Ciobanu, *Erorile din inscripţiile parietale slavone şi rolul lor în cercetarea picturii Moldovei medievale,* în volumul omagial "*Schola. Ars. Historia: in honorem Tereza Sinigalia la 45 de ani de activitate ştiinţifică*", Pătrăuţi, Editura Heruvim, 2014, p. 17-31;

13) C. Ciobanu, *Les „sentences" des saints de la rangée inférieure de la façade méridionale de l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldoviţa*, în *ANASTASIS*, revistă a Centrului de cercetări în domeniul artei medievale „Vasile Drăgut" din Iaşi, Vol. II, Nr. 1/May, Iaşi, Ed. Artes, 2014, p. 5-27; (număr dedicat Colocviului internaţional *Artă şi Liturghie* organizat de Universitatea de Arte „G. Enescu" din Iaşi, Centrul de Cercetare a Artei Medievale „Vasile Drăgut" din Iaşi, Universitatea Lille-3 (Franţa), Institutul Teologic Romano-Catolic din Iaşi şi Universitatea „Al. I. Cuza" din Iaşi în perioada 6 – 7 noiembrie 2014);

14) C. Ciobanu, *Problema textului şi a imaginii în pictura medievală ortodoxă (Partea I-a),* în revista *Arta 2014, Seria Arte vizuale*, a Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, Vol. XXIII, nr. 1, Chişinău, 2014, p. 5-23;

15) C. Ciobanu, *Problema textului şi a imaginii în pictura medievală ortodoxă (Partea a II-a),* în revista *Arta 2015, Seria Arte vizuale*, a Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, Vol. XXIV, nr. 1, Chişinău, 2015, p. 5-17;

16) C. Ciobanu, *Problema textului şi a imaginii în pictura medievală ortodoxă (Partea a III-a),* în revista *Arta 2016, Seria Arte vizuale*, a Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, Vol. XXV, nr. 1, Chişinău, 2016 (sub tipar);

17) C. Ciobanu, *Les sentences des pères du désert, des confesseurs, des anachorètes et des stylites peints sur la façade méridionale de l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldoviţa*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), T.LI, Bucarest, Editura Academiei Române, 2014, p. 37-75;

18) C. Ciobanu, *Les sources littéraires des citations peintes sur les phylactères des saints de la rangée inférieure de la façade et de l'exonarthex de l'église de La Résurrection de Dieu du monastère de Suceviţa*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), T. LII, Bucarest, Editura Academiei Române, 2015, p. 3-45;

19) C. Ciobanu, *Câteva observaţii referitoare la raportul text – imagine în articularea picturii medievale*, în *Culegerea de comunicări a Conferinţelor Ştiinţifice Anuale din 2013 şi 2014 a Muzeului Naţional de Artă al Moldovei*, Chişinău, Editor: Muzeul Naţional de Artă al Moldovei, 2014, p. 100-112;

20) C. Ciobanu, *Les sources des citations peintes sur les phylactères des saints de la rangée inférieure de la façade de l'église de la Résurrection de Dieu du monastère de Suceviţa*, în *Heroes/Cults/Saints : Art Reading – 2015. On the Occasion of the 500th Anniversary since the Martyrdom of St Georges the New Martyr of Sofia* (Sofia, 8 – 9 May 2015, Institute of Art Studies of the Bulgarian Academy of Sciences), Sofia, 2015, p. 165-180;

21) C. Ciobanu, *Les sources des citations peintes sur les phylactères des saints de la rangée inférieure de la façade de l'église de la Résurrection de Dieu du monastère de Suceviţa*, în *ANASTASIS*, revistă a Centrului de cercetări în domeniul artei medievale „Vasile Drăgut" din Iaşi, Vol. II, Nr. 2/November 2015, Iaşi, Ed. Artes, 2015, p. 41-72;

22) C. Ciobanu, *Un ciclu hagiographic puţin studiat din pictura exterioară moldovenească: viaţa sfântului Pahomie cel Mare*, în *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Arta plastică. Serie nouă* (ERIH, cat. NAT), T. 6 (50), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2016, (sub tipar);

23) C. Ciobanu, *L'interaction mutuelle entre le texte et l'image dans la peinture roumaine du XVI*[e] *siècle: une approche sémiologique*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), T. LIII, Bucarest, Editura Academiei Române, 2016 (sub tipar);

24) T. Sinigalia, *Surse documentare privitoare la restaurarea picturilor murale din bisericile Bucovinei*, în Artdialog, Artes Publishing House, Iaşi, I (2012), no. 1, p. 10-16;

25) T. Sinigalia, *Artişti şi opere din zona Sibiului în secolul al XV-lea şi în primele decenii ale secolului al XVI-lea*, în *Ars Transsilvaniae* (ERIH, cat. NAT), T. XXI, Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, 2011, p. 85-104;

26) T. Sinigalia, *Memorie. Oameni. Fapte (Memory. People. Facts)*, în *Caietele restaurării*, 2013, Proiect al Asociaţiei Art Conservation Support, Editura ACS, Bucureşti, 2012, p. 8-13;

27) T. Sinigalia, *Popa Vlaicul şi creaţia sa artistică*, în *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Arta plastică. Serie nouă* (ERIH, cat. NAT), T. 1(45), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2011, p. 33-47;

28) T. Sinigalia, capitolul *Eglises de Moldavie/Churches in Moldavia*, în vol. *România. Patrimoine Mondial – World Heritage*, ediția a 2-a, revăzută și actualizată, Institutul Național al Patrimoniului, București, 2012, (sub tipar);

29) T. Sinigalia, *Pictura între model şi realitate* (*Painting between Model and Reality*), în revista APVLVM, L(50), *Acta musei Apulensis*, series Historia & Patrimonium, Alba Iulia, Muzeul Naţional al Unirii, 2013, p. 239-260;

30) T. Sinigalia, *Secvenţe iconografice redecriptate* (*Redecrypted Iconographic Sequences*), în *Caietele restaurării*, 2013, Proiect al Asociaţiei Art Conservation Support, Editura ACS, Bucureşti, 2013, p. 158-169;

31) T. Sinigalia, *Variations iconographiques: Constantin le Grand dans les peintures des églises de Pătrăuţi et d'Arbore*, în revista *ANASTASIS* a Centrului de cercetări în domeniul artei medievale „Vasile Drăgut" din Iaşi, Vol. I, Nr. 1/November, Iaşi, Ed. Artes, 2014, p. 5-21;

32) T. Sinigalia (în colaborare cu restauratorul O. Boldura), *Monumente medievale din Bucovina*, Ediţia a 2-a, revăzută, Bucureşti, Editura ACS, 2015, 256 p. ;

33) T. Sinigalia (în colaborare cu artistul-fotograf P. Palamar şi cu restauratorul C. C. Solomonea), *Mănăstirea Dragomirna*, Suceava, Editura *Karl A. Romstorfer*, 2014, 260p.;

34) T. Sinigalia, *La liturgie céleste dans la peinture murale de Moldavie*, în revista *ANASTASIS* a Centrului de cercetări în domeniul artei medievale „Vasile Drăgut" din Iaşi, Vol. II, Nr. 1/May, Iaşi, Ed. Artes, 2014, p. 28-50; (număr dedicat Colocviului internaţional *Artă şi Liturghie* organizat de Universitatea de Arte „G. Enescu" din Iaşi, Centrul de Cercetare a Artei Medievale „Vasile Drăgut" din Iaşi, Universitatea Lille-3 (Franţa), Institutul Teologic Romano-Catolic din Iaşi şi Universitatea „Al. I. Cuza" din Iaşi în perioada 6 – 7 noiembrie 2014;

35) M. Sabados, *Au carrefour de deux mentalites artistiques: les voies de l'iconostase moldave aux XVIe-XVIIe siecles*, în Byzantium and Renaissances. Dialogue of Cultures, Heritage of Antiquity, Tradition and Modernity, Warszawa, 2012, p. 293-298;

36) M. Sabados, *Les anciennes icones de l'hermitage Ostrov-Vâlcea*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), T. L (50), Bucarest, Editura Academiei Române, 2013, p. 35-44;

37) Marina Sabados, *Un panagier peint de Moldavie (1613)*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, *Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), T. LII (52), Bucarest, Editura Academiei Române, 2015, p. 137-144;

38) I. Iancovescu, *Du nouveau sur les peintures de l'église-bolnitsa du monastère de Cozia*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), T. XLVIII, Bucarest, Editura Academiei Române, 2011, p. 3-12;

39) I. Iancovescu, *Picturile de la bolniţa mânăstirii Cozia: programul iconografic integral*, în *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Arta plastică. Serie nouă* (ERIH, cat. NAT), T. 2(46), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2012, p. 161-214;

40) I. Iancovescu, *Două „noi” picturi de la Tismana: două fragmente de pictură de secol XVI inedite*, în *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Arta plastică. Serie nouă* (ERIH, cat. NAT), T. 2 (46), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2012, p. 127-137;

41) I. Iancovescu, *Pictura din proscomidiarul bisericii domneşti din Târgovişte: ecouri ale picturii de secol XVI în pictura brâncovenească din proscomidiar*, în volumul aniversar *Professor Corina Popa* (sub tipar);

42) I. Iancovescu, *Picturile din bolniţa Bistriţei*, în *Studii şi Cercetări de Istoria Artei, Artă Plascică, Serie Nouă* (ERIH, cat. NAT), T. III (47), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2013, p. 229-245;

43) I. Iancovescu, *Restitutio imaginis. Les inscriptions des prophètes à Tismana*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT- II), T. LI (51), Bucarest, Editura Academiei Române, 2014, p. 117-128 ;

44) I. Iancovescu, *Biserica Domnească din Târgovişte. Pictura de secol XVI*, în *Studii şi Cercetări de Istoria Artei, Artă Plascică, Serie nouă* (ERIH, cat. NAT), T. IV (48), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2014, p. 159-182 ;

45) C. Costea, *Fiul risipitor în pictura din Moldova secolului al XVI-lea*, în *Ars Transsilvaniae* (ERIH, cat. NAT), T. XXIII, Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, 2013, p. 83-106;

46) C. Costea, *Text and Image in Sixteenth Century Moldavian Painting. Brief Survey of Cases*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, (ERIH, cat. INT- II), T. LI (51), Bucarest, Editura Academiei Române, 2014, p. 137-150 ;

47) E. Cincheza-Buculei, *Pictura pronaosului bisericii mănăstirii Suceviţa*, în *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Arta plastică*. *Serie nouă* (ERIH, cat. NAT), T. III (47), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2013, p. 175-227 ;

48) E. Cincheza-Buculei, *Pictura pronaosului bisericii mănăstirii Humor,* în *Studii şi Cercetări de Istoria Artei, Artă Plastică, Serie nouă* (ERIH, cat. NAT), T. IV (48), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2014, p. 183-218 ;

49) E. Cincheza-Buculei, *L’iconographie du premier synode œcuménique*, în *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art, Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), T. LII(52), Bucarest, Editura Academiei Române, 2015, p. 145-162;

50) E. Cincheza-Buculei, *Pictura pronaosului bisericii Sf. Gheorghe a mânăstirii Voroneţ*, în revista *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Arta plastică. Serie nouă* (ERIH, cat. NAT), T. 6 (50), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2016, p. 167-213 ;

51) V. Bedros, *Cultul arhanghelilor – surse literare şi iconografice. Moldova secolelor XV - XVI*, în volumul *Arhangheli şi îngeri*, ed. Deisis/Stavropoleos, Bucureşti, 2011, p. 96-129;

52) V. Bedros, *Selecţia sfinţilor ierarhi în absidele moldoveneşti: sec. XV – XVI*, în volumul omagial *POLYCHRONION. Professor Nicolae-Şerban Tanaşoca la 70 de ani*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2012, p. 65-75;

53) V. Bedros, *The Cosmic Liturgy and its Iconografic Reflections in Moldavian Late Medieval Images*, in *Matérialité et immatérialité dans l’Église au Moyen Âge: actes du colloque tenu à Bucarest les 22 et 23 octobre 2010* (Textes réunis et présentés par Stéphanie Diane Daussy, Catalina Girbea, Brânduşa Grigoriu, Anca Oroveanu, Mihaela Voicu), NEC, University of Bucharest Publishing House, 2012;

54) V. Bedros (în colaborare cu E. Negrău; postfaţă şi proiect editorial: pr. Iu. Marchiş; imagini : D. Dinescu şi D. Constantinescu ; versiunea engleză : S. Onn), *The Monasteries of Oltenia: Art and Spirituality*, Bucureşti, Editura Institutului Cultural Român, 2014, 360 p.;

55) V. Bedros, *The Monk, Equal to the Martyrs? Moldavian Iconographic Instances*, în *Diversité et Identité Culturelle en Europe*, Tome 12/2, Bucureşti, Editura Muzeului Literaturii Române, 2015, p. 45-62 ;

56) V. Bedros, *«Approchez avec crainte de Dieu, foi et amour» : le programme iconographique de la travée occidentale de l’abside en Moldavie (XVe – XVIe siècles)*, în *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art, Série Beaux-Arts*, (ERIH, cat. INT - II), T. LII (52), Bucarest, Editura Academiei Române, 2015, p. 77-94;

57) R. Lambru, *Anthroponyms in Mediaeval Donation Documents (Wallachia)*, în vol. *Състояние и проблеми на българската ономастика*, Veliko Târnovo, Bulgaria 2012, p. 360-371;

58) R. Lambru, *Nume laice în documentele de cancelarie munteneşti din secolul al XV-lea*, în *„Romanoslavica”, Serie nouă*, vol. XLVII nr. 3, 2011, p.115-123;

59) R. Lambru, *Noms chrétiens dans les documents valaques du XVe siècle*, în vol. *RESEARCH TOPICS: A Selection of Papers presented at the Annual Conference of the Faculty of Foreign Languages and Literatures*, Bucureşti, 2011, p. 98-102.

REZULTATELE ŞTIINŢIFICE ALE CERCETĂRII

Ideile principale ale proiectului PN-II-ID-PCE-2011-3-0336 şi rezultatele ştiinţifice obţinute în cadrul derulării lui au fost sintetizate în studiul teoretic prezentat în paginile ce urmează ale prezentului raport.

Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea[1]

Introducere
(Definirea *textului* din perspectivă semiotică)

Termenul *text* a căpătat în ultima jumătate de secol o răspândire atât de mare în literatura ştiinţifică din cele mai diverse domenii încât s-a produs o adevărată inflaţie a semnificaţiei acestei noţiuni: vorba lui Jacques Derrida *il n'est rien en-dehors du texte*[2]. Raportat la *imagine,* acest termen continuă să genereze multiple interogări răspunsurile la care nu sunt nici pe departe evidente. Poate fi considerată *imaginea* text sau *textul* – imagine? Cum *se conjugă* textul cu imaginea în cadrul operelor de artă vizuală şi cum trebuie abordată relaţia dintre cele două noţiuni – plecând de la *text* spre imagine sau de la *imagine* spre text? Este oare textul un simplu auxiliar, un comentariu, o explicitare, un supliment al imaginii sau, poate că, există o dimensiune a textului care este ireductibilă la cea a imaginii? Şi, în ultimă instanţă, – o întrebare direct legată de tema cercetării noastre – cum anume se articulează şi care sunt structurile şi tipologiile textului şi ale imaginii în pictura românească din secolul al XVI-lea? Există aici – între aceste entităţi – corespondenţe, izomorfisme şi – dacă da – care sunt ele?

Pentru a răspunde la aceste întrebări trebuie mai întâi să definim semnificaţiile noţiunilor de *text* şi de *imagine*. Acest lucru este imperativ întrucât deseori, atât în vorbirea curentă cât şi în unele publicaţii, termenul *text* se foloseşte acolo unde ar fi mai potrivit să se folosească termenul *inscripţie*, iar termenul *imagine* are un spectru semantic imens, cu frontiere slab conturate. Accentuăm aici faptul că *inscripţia* nu este sinonimul *textului*: ea este doar o formă **de obiectivare** a textului/textelor (de lungime limitată!) pe un suport material. Or, spre deosebire de *inscripţie*, *textul* transcende materialitatea suportului prin care este transmis.

Din punct de vedere etimologic termenul *text* provine din latinescul *textum* – cuvânt ce cumula noţiunile de *ţesătură* şi de *îmbinare* (în sens de *reunire, împreunare*, *înlănţuire*). *Reţea*, *ţesătură*, *urzeală*, *textură* – iată termenii care desemneaza, metaforic, dar şi etimologic, *textul*[3]. Dimensiunea *semantică* devine o componentă intrinsecă şi absolut necesară a *textului*. Este important să subliniem că orice *text* este rezultatul unei activităţi,

---

[1] Studiilor de artă medievală sau post-medievală românească nu le este străină problema *relaţiei dintre text şi imagine* raportată fie la *vechea civilizaţie a românilor*, fie la *pictura din Ţara Românească din secolul al XVIII-lea*. Vezi: Răzvan Theodorescu, *Text şi imagine în vechea civilizaţie a românilor*, cuvântare la a V-a ediţie a Conferinţei Naţionale „Text şi discurs religios", Iaşi, Facultatea de Litere a Universităţii „Al. I. Cuza", 10 noiembrie 2010.

[2] Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Édition Flammarion, 1978, p. 373. Trad. rom: "nu mai există nimic în afara textului".

[3] Vezi studiul: Ioana Em. Petrescu, *Filosofia poststructuralistă a lui Derrida şi soluţiile criticii contemporane*, în *Revista de Istorie şi Teorie Literară* (an XXXII, nr. 4, oct.-dec. 1984, p. 30-35; an XXXIII, nr. 1, ian.-mart. 1985, p. 69-72; an XXXIII, nr. 2, apr.-iun. 1985, p. 59-69).

unei atitudini, unei raportări ***conştiente***. În studiul *Poetica compoziţiei*[4] semioticianul rus Boris A. Uspensky defineşte termenul *text* ca ***orice succesiune de semne*** *semantic organizată*. *Enciclopediile lingvistice* oferă o explicatie similară: *textul* este o *succesiune de semne* unite printr-o legătură de ordin semantic, principalele însuşiri ale căreia sunt *coeziunea* (caracterul legat între diferite părţi) şi *coerenţa* (capacitatea de a acţiona ca o unitate, ca un întreg, integralitatea).

Istoriei artelor nu-i aparţine pionieratul în cercetarea noţiunii de *text*; ea doar a preluat şi a ajustat o serie de concepte şi de definiţii elaborate în cadrul altor discipline. De fapt problemele legate de *text* au apărut la intersecţia domeniilor de cercetare ale ciberneticii, lingvisticii, semioticii, hermeneuticii, poeticii şi studiilor de istorie literară. Aici s-au născut marile conflicte interdisciplinare care au readus în discuţie noţiunea de *text* şi au supus-o atât unor analise metaforic vorbind „microscopice" cât şi unor extrapolări şi generalizări „galactice".

Dacă pentru mulţi filologi tradiţionalişti *textul este o expresie lingvistică a gândului creatorului său* şi *textul exprimă opera literară doar în forme lingvistice iar tot ceea ce se referă la formele grafice nu are tangenţă cu noţiunea propriu-zisă de text*, atunci pentru teoreticienii de formaţie modernă *abordarea semiotică repune în discuţie raporturile complexe existente între **text** şi **imagine***. Astfel, conform opiniei acestor teoreticieni, „noţiunea de *text* desemnează o succesiune raţională de semne de natură arbitrară: ***text*** **poate fi orice formă de comunicare, inclusiv dansul, ritul, opera muzicală, de arhitectură sau de artă vizuală** etc." În studiul său *Elements pour une semiologie picturale* Louis Marin[5] se întreabă chiar dacă celor două lumi – celei lizibile şi celei picturale – li se pot aplica aceleaşi reguli de lectură. Or, dictonul antic *Ut pictura poesis* (rom. *precum este pictura, aşa şi poezia*), atribuit lui Horaţiu (Ars poetica, 361) şi infirmat cu brio de Lessing în tratatul *Laocoon*, a fost reexaminat în contextul semioticii contemporane. S-a observat că însuşi Lessing avea o viziune cu mult mai flexibilă: demonstrând că artele plastice creează *corpuri*, iar poezia *acţiuni*, el a dat dovadă de suficientă subtilitate pentru a vedea şi zona de întrepătrundere, pentru că, în ultimă instanţă, pictura şi sculptura întruchipează *în mod nemijlocit* corpuri, iar *în mod indirect* – acţiuni, tot aşa după cum poezia, dând naştere *în mod nemijlocit* la acţiuni, înfăţişează ochilor noştri *în mod indirect* şi corpuri. Conform lui Marin, *există o strânsă legătură între **lectura textului** şi **lectura imaginii**. Astfel, din nou, apare ideea că **a citi** o imagine este sinonim cu a proiecta asupra ei un **întreg univers literar**. Pictura rămâne, la nivelul receptării cel puţin, tributară concepţiei despre lectură preluată din literatură. Privim tablouri sau picturi murale dar le interpretăm **citindu**-le şi **legându**-le (…) de **literatură***[6].

---

[4] Vezi capitolul *Structura textului artistic şi tipologia formei compoziţionale* din cartea *Semiotica artei* a lui Boris A. Uspensky: Борис А. Успенский, *Семиотика искусства*. Москва, Editura *Школа – Языки русской культуры*, 1995. p. 13.

[5] Louis Marin, *Éléments pour une sémiologie picturale*, în B. Teyssèdre şi alţ., *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art.* Bruxelles, La Connaissance, 1969; Reeditat în *Études sémiologiques*, p.17 – 45.

[6] Vezi: Alexandra Vrânceanu, *Modele Literare în Naraţiunea Vizuală. Cum citim o poveste în imagini*, Bucureşti, Cavaliotti, 2002, p. 12; Apud.: https://www.uploady.com/#!/download/4e~_jd6XeXp/3RMXQsycaxRkl5Yr

Inscripția de început de an (1 septembrie) din gropnița bisericii *Pogorârea Sf. Duh* de la Dobrovăț

Un exemplu sugestiv în acest sens ni-l oferă *Menologul* pictat de la Dobrovăţ. Acolo luna septembrie, deci începutul anului liturgic, debutează cu inscripţia[7]: „*Prolog. Culegere a sfinţilor pe tot anul, de unde se trage fiecare şi unde s-a născut şi în ce ani sau pentru ce pătimire, sau pentru postire cum a primit fiecare cununa (de mucenic n. n.). Luna septembrie 1*”. Ecaterina Cincheza-Buculei[8] a observat deja incompatibilitatea acestui text cu *Menologul* pictat. De ce? *Pentru că în nici o scenă din calendarul de la Dobrovăţ şi în nici un Menolog monumental sau de icoană nu poate să apară pictat locul de unde „se trage” fiecare martir, unde s-a născut, şi nici în ce an a fost martirizat. Pentru ca acest lucru să fi fost posibil ar fi trebuit să fie menţionate în inscripţiile fiecărei zile aceste informaţii, sau să apară pictaţi împăraţii în timpul cărora s-au produs persecuţiile respective, deci să se încerce o încadrare istorică a evenimentelor, lucru imposibil de realizat în multitudinea de imagini care alcătuiesc calendarul şi aşa dificil de repartizat pe o suprafaţă limitată. (...) Particularitatea acestei inscripţii de la Dobrovăţ îşi găseşte explicaţia numai în* ***sursa literară*** *care a generat-o, textul ei fiind specific Mineilor pentru luna septembrie, iar un astfel de tip de Minei se afla deja, probabil, în momentul pictării bisericii la mănăstirea lui Ştefan cel Mare*[9].

Textele (titlurile şi alte forme de inscripţii) sunt o parte componentă absolut necesară a icoanei sau a picturii murale ortodoxe medievale. Conform teologiei icoanei inscripţia exprimă *prototipul* în aceeaşi măsură (dacă nu chiar mai mult!) ca şi *imaginea*. Fără inscripţia

[7] Scrisă în original în limba slavonă bisericească.

[8] *Ecaterinei Cincheza Buculei*, *Menologul de la Dobrovăț (1529*), în *SCIA AP*, T. 39, București, Editura Academiei Române, 1992, p. 7 – 32.

[9] *Manuscrisul slav 543* din Biblioteca Academiei Române, Bucureşti, provine de la Dobrovăţ, este datat din prima jumătate a secolului al XVI-lea şi poate fi considerat ca făcând parte din seria *Mineelor* cu care biserica a fost înzestrată înaintea pictării ei.

identificatoare nu poate exista icoana, după cum ea nu poate exista nici fără imaginea sfântului sau a sărbătorii indicate de inscripţie. Cinstirea (venerarea) icoanei se referă în aceeaşi măsură atât la *chipul reprezentat* cât şi la *numele inscripţionat*.

Ponderea textului –, respectiv, imaginii – în cadrul tipului iconografic variază: în unele cazuri ea gravitează spre domeniul figurativului, în altele – spre domeniul scrierii. Un exemplu de imagine cu pronunţat caracter textual (cuvintele slavone ocupă o bună parte din fundal!) putem găsi în fresca *Rugul lui Moise* din pictura interioară a altarului Suceviţei. De certă inspiraţie rusească, această frescă reproduce, de fapt, icoanele de tip *Neopalimaia Kupina*. Folosind terminologia lui Wilhelm Worringer[10] am putea spune că şi în pictura religioasă românească de secol XVI putem întâlni – la scară limitată – dihotomia dintre *abstracţie* (tipurile iconografice unde prevalează aspectul textual) şi *intropatie* (sinonim *empatie*: tipurile iconografice în care prevalează imaginea, aspectul figurativ). Avem exemple când scrierea a înlocuit cu totul spaţiul prevăzut pentru imagine. Astfel, într-o icoană rusă (de sfârşit de secol XVI) scenele de pe câmpuri, care înconjoară tipul iconografic destul de rar întâlnit al *Maicii Domnului – uşă cerească*, au fost înlocuite pe parcursul întregului perimetru de o scriere chirilică ornamentală ce aminteşte într-o anumită măsură de scrierile cursive arabe (naskhi).

Problema ireductibilităţii/reductibilităţii imaginii la text

Să revenim la al doilea termen al raportului *text / imagine*. După H. Belting, anterior *epocii artei* şi *inventării tabloului* ar fi existat timpul *imaginilor* şi *al cultului*, altfel spus, al concepţiilor şi practicilor nu neapărat *estetice*, ci, în primul rând, *rituale* şi *de cult* privitoare la *imagini*[11]. Chiar şi atunci când participă la un text, *imaginea* nu este niciodată un *text* de „citit” în sensul tradiţional al verbului *a citi*. Expresia „lectură a imaginilor” aplicată până la refuz în vorbirea curentă şi în scrierile de specialitate este, de fapt, o metaforă. Doar ceea ce ne permite să înţelegem sensul unui text scris sau oral este *parcursul diacronic* pe când sensul unei imagini este dat în *sincronia unui spaţiu* ce trebuie surprins în structura sa, în dispunerea figurilor pe o „suprafaţa de inscripţionare”, în relaţiile concomitent formale şi simbolice dintre ele. Mai mult decât atât, *textul* – scris sau vorbit – fiind alcătuit, respectiv, din *grafeme* (litere) sau *foneme* (sunete) – îmbinate în *cuvinte* – reprezintă o multime **discretă**[12] de elemente constitutive pe când *imaginea* pictată – o mulţime **continuă**. Acest fenomen complică situaţia *imaginii* în contextul cercetărilor semiotice întrucât, conform opiniei lui Boris A. Uspensky, rămâne neclar care elemente ale imaginii ar trebui să fie percepute în mod direct ca *semne independente* şi care au doar un rol *auxiliar*, *sintactic* şi, astfel, iau parte doar la formarea de *semne mai complexe*. În acelaşi mod, nu este întotdeauna clar care elemente sunt *semne obişnuite* şi care elemente sunt *semne-simboluri*.

Ireductibilitatea *imaginii* artistice la *textul* scris sau vorbit are drept consecinţă faptul că *arta plastică* (şi, într-un anumit sens, toate artele vizuale) şi *limba* (scrisă sau vorbită) sunt ireductibile una la alta. Ceea ce le face ireductibile nu sunt atât elementele lor constitutive, cât *montajul* acestora, cu alte cuvinte *structurile* create de aceste elemente. În cartea sa *Realitatea figurativă* Pierre Francastel oferă o descriere succintă a motivelor acestei ireductibilităţi:

---

[10] Wilhelm Worringer, *Abstracţie şi intropatie*, trad. rom. Bucur Stănescu, Bucureşti, Editura Univers, 1970.

[11] Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, trad. de l'allemand par Frank Muller Paris, Éditions du Cerf, (coll. Histoire), 1998 – Apud: Jacques le Goff & Jean-Claude Schmitt, *Dicţionar tematic al Evului Mediu occidental*, trad. rom. Mădălina Roşioru, Nadia Farcaş, Denisa Burducea ş. a.,Iaşi, Editura Polirom, 2002, p. 319.

[12] Termenul **discret** este folosit aici în sens matematic. El semnifică alcătuirea din elemente **distincte**; care variază în salturi. *Mulţime discretă = mulţime* care conţine numai *puncte izolate*.

„(...) Mai întâi, **dubla articulare**[13] care caracterizează limbile nu se aplică la artă. *Lanţul vorbit* poate să fie fragmentat, în toate cazurile, în *cuvinte* şi în *foneme*, şi, în ultimă analiză sistemul limbilor, în funcţie de care a fost inventat scrisul, se bazează pe faptul că la urma urmelor elementele, sunetele întrebuinţate şi articulate între ele sunt **în foarte mic număr**, ca de altfel şi semnele purtătoare ale limbii scrise. Or, nu este cu putinţă să se descompună o operă figurativă în elementele sale. Fiecare compoziţie este susceptibilă de mai multe interpretări: elementele unui sistem sunt nenumărate şi pot fi reînnoite. Fără nici o îndoială se poate spune, la limită, că pictura utilizează un mic număr de culori şi este evident că raportul între elementele scoase din descompunerea spectrului şi furnizate de către pigmenţii naturali şi sunetele şi semnele limbajului este strâns. Dar trebiue să remarcăm că odată cu descoperirea culorilor sintetice şi cu asimilarea culorilor cu vibraţii în număr aproape infinit, chiar acest element de analogie a dispărut. Pe lângă acestea, reducerea *culorilor* la un număr redus de elemente nu poate fi efectuată în cazul *formelor*. Ceea ce caracterizează tocmai un obiect figurativ este că el pune în combinaţie *elemente* **ireductibile la un vocabular**. Şi, mai mult decât atât, că el face să intre în combinaţie elemente de selecţie care, contrar cu ceea ce se întâmplă în cazul limbilor, nu sunt toate de aceeaşi natură, nici de acelaşi nivel. *Lanţul sonor* posedă acest caracter fundamental de a fi omogen, atât pentru că constituie un lucru continuu, cât şi pentru că utilizează elemente de acelaşi tip. Spaţiul plastic, din contra, integrează elemente care nu sunt nici de acelaşi nivel de abstracţiune, nici de acelaşi nivel de invenţie. Orice operă figurativă asociează semne dintre care unele sunt transpoziţia cvasirealistă a unei percepţii actuale, iar altele sunt semne schematice deja elaborate. Există toate gradele de realitate fotografică şi de abstracţiune, mergând de la crochiul de informaţie la semnul arbitrar şi ele **se amestecă** în aceeaşi lucrare. În toate cazurile, opera juxtapune elemente elaborate în mod inegal. Când, în arabă, semnul tinde spre scris sau când, în unele încercări ale artei abstracte contemporane, el tinde spre autonomie şi unitate absolută, ne putem întreba dacă n-a fost depăşită o limită, dacă arta arabă nu este un scris, dacă abstractul îndeplineşte încă funcţia sa activă de elaborare plastică a universului. (...) Limbajul figurativ nu asociează numai semne de un nivel inegal de *abstracţie*, ci şi semne de un nivel de *invenţie* diferit. Specificul limbajului este de a utiliza, ca să spunem aşa, un număr minim de elemente, asociindu-le în sisteme combinatorii. Specificul artei este, din contra, de a reînnoi mereu legături între real şi imaginar, la nivelul semnelor. Cu alte cuvinte, limba nu interpune nici un grad de abstracţiune, nici alt element structurat, între *lanţul vorbit* şi *sens*; arta însă introduce, prin definiţie, în fiecare operă, puncte de relaţie cu realul. Altfel spus, artistul îşi făureşte, în parte, *unealta sa* ori de câte ori realizează o lucrare. El inventează în fiecare împrejurare, atât *termenii*, cât şi *relaţia* elementelor. (...)”.
Apud.: Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, Bucureşti, 1972, p. 172 – 174.

Studiile de semiotică a artelor vizuale – în compartimentele dedicate „lecturii” imaginilor – amintesc deseori de scrisoarea către Paul Fréart de Chantelou a celebrului pictor francez din secolul al XVII-lea, Nicolas Poussin. În această scrisoare Poussin încearcă să explice cum trebuie „citit” tabloul său „Mana”:

În primul rănd, scrie artistul, tabloul trebuie pus în ramă pentru a delimita *spaţiul*

[13] Dubla articulare este proprietatea cea mai misterioasă a limbajului: este de reţinut inepuizabila sa bogăţie combinatorică în raport cu celelalte sisteme semiotice. Limbile naturale sunt articulate, adică structurate de două ori: **prima articulare** este cea care decupează enunţul lingvistic în unităţi minimale *dotate cu semnificaţie*: “Pămantul este rotund” se poate analiza în: “pământul”, “este”, “rotund”; forma vocală a unităţilor din prima articulare este analizabilă în unităţi *lipsite de semnificaţie* numite foneme (“este” conţine patru foneme) din cea **de a doua articulare** a limbajului. Cu cîteva zeci de unităţi ale celei de-a doua articulări şi cu cîteva mii din prima se pot construi o infinitate de mesaje. Cf.: http://despresemiotica.blogspot.ro/2009/08/trasaturi-caracterisitce-ale-limbajului.html

reprezentării de *spaţiul real*. Louis Marin[14] a extras din această cerinţă primul principiu al lecturii tabloului epocii moderne, şi anume *unitatea plastică a reprezentării*: existenţa unei percepţii *instantanee globale* a spaţiului pictat. Cel de al doilea principiu, extras de asemenea din scrisoarea lui Poussin este principiul *narativităţii* : pictorul îi atrage atentia lui Chantelou asupra *poveştii* reprezentate de imagine, asupra mişcării figurilor, iar în final adaugă: „*lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet*".

Conform lui Louis Marin, pentru Poussin tabloul este textul unei istorii scrise cu *semne formale* (distribuirea figurilor în spaţiul plastic) şi *expresive* (expresiile, gesturile, privirile, mişcările, atitudinile figurilor care exprimă sentimentele lor). Aceste semne formale şi expresive se constituie într-un *text lizibil*, adică ascultă de anume reguli sintactice. Dar ***sintaxa, organizarea spaţiului figurativ, a tabloului de istorie <u>nu</u> este aceea a naratiunii verbale, ci are propriile sale reguli vizuale***: locul cuvintelor şi cel al discursului narativ literar este luat în imagine de *mişcarea şi expresia grupurilor de figuri*, iar literele scrierii picturale sunt semnele corporale lăsate de *mişcările spiritului*. Lectura unei picturi indiferent din ce perioadă nu este rezultatul unui dar înnăscut şi misterios, ci al învăţării, de multe ori cu dificultate a unor *coduri* ierarhizate, legate unele de celelalte, care permit, atât cât este posibil, refacerea construcţiei creatoare a pictorului în aspectele sale conştiente şi inconştiente. *Coduri* în care se traduc printr-o manieră complexă ideologiile şi reprezentările unei epoci, clase, grup social, culturi, dar care sunt integrate unul altuia şi structurate în unitatea tabloului. Natura *mimesis*-ului la Poussin este diametral opusă *mimesis*-ului lui Caravaggio. Poussin face pictură de istorie şi afirmă că, înainte de a picta, trebuie să aibă *ideea* care îl face capabil să selecteze *frumosul* din realitate. În schimb Caravaggio, spune Poussin, nu face decât să copieze strălucit, este adevărat, realitatea, dar fără să aleagă ceea ce este frumos de ceea ce este urât şi fără să caute să încânte prin reprezentarea sa. Rezultatul este că pictorii care 1-au urmat pe acest drum pe Caravaggio au renunţat la a mai studia fundamentele desenului sau profunzimea artei. Aşa încât, continuă Poussin, elevii lui Caravaggio *nu mai sunt capabili de* ***a lega*** *personajele pe pânză* şi *mai ales nu mai pot spune o* **poveste** *pentru că nu înţeleg nobleţea picturii* ***narative***. Opoziţia făcută de Marin între pictura lui Poussin şi cea a lui Caravaggio are legătură cu dublul referent al imaginii, cel *real* şi cel *literar*. Pentru Poussin, importantă este transpunerea în imagine a unei *istorii* şi, din acest motiv, întregul său interes se îndreaptă spre găsirea unor tehnici care să permită o *organizare vizuală asemănătoare unei scene de teatru.* Pentru Caravaggio în schimb, importantă este *copierea realităţii*, şi atunci *povestea* se pierde. [Apud.: Alexandra Vrânceanu, *Modele Literare în Naraţiunea Vizuală. Cum citim o poveste în imagini*, Bucureşti, Editura Cavaliotti, 2002, p. 13 [15]]

Trebuie să remarcăm faptul că atât exemplul „lecturii" tabloului istoric sau mitologic descris de Nicolas Poussin, cât şi exemplul „lecturii" (şi copierii!) directe a realităţii dedus din opera lui Caravaggio sunt absolut inadecvate în cazul „citirii" picturii medievale sau a celei post-medievale, dar de tradiţie bizantină ortodoxă. Spre deosebire de tablourile pe teme istorice sau mitologice în care pictorii epocii moderne trebuiau – în variantă ideală – să prezinte spectatorului compoziţii *originale*, **tipul iconografic** medieval nu necesita aşa ceva. El nu este nici o *copie fidelă* a realităţii „profane", ca în cazul lui Caravaggio, dar nici o *compozitie originală* construită de artist în conformitate cu acea *idee* de selecţie despre care scria Poussin. Tipul iconografic este **un canon ideografic** extrem de strict, cristalizat pe parcursul secolelor, moştenit prin tradiţie artistică şi sanctificat de autoritatea bisericii. Nici

---

[14] Louis Marin, *Éléments pour une sémiologie picturale*, în B. Teyssèdre şi alţ., *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art.* Bruxelles, La Connaissance, 1969; Reeditat în *Études sémiologiques*, p. 17 – 45.

[15] Alexandra Vrânceanu, *Modele Literare în Naraţiunea Vizuală. Cum citim o poveste în imagini*, în: http://www.scribd.com/doc/9151283/Alexandra-Vranceanu-Modele-Literare-in-Naratiunea-Vizuala-Cum-Citim-o-Poveste-in-Imagini-

pictura murală ortodoxă şi nici icoana nu sunt „compoziţii” în sensul tradiţional al verbului „a compune”. Or, zugravul medieval nu *compune*, ci *transpune* imaginea pe perete sau pe suportul (blatul) icoanei. Imaginea transpusă nu are nevoie de ramă pentru a separa spaţiul *reprezentării* de spaţiul *real*. Această imagine nu este o reprezentare care ar putea interfera cu realitatea „profană” şi care, în scopul obţinerii *unităţii plastice* a operei de artă, trebuie separată de ultima. Această imagine este, de fapt, un fel de ***ideogramă complexă***, care necesită cu totul alt tip de lectură decât *tabloul*. Este extrem de interesant faptul că legile acestei lecturi sunt mai apropiate de legile lecturii *textului literar*, decât de legităţile contemplării şi înţelegerii imaginilor „pur vizuale”.

> Atunci când istoricul de artă se află în faţa unei picturi murale ortodoxe medievale prost conservate sau nedecapate, el încearcă să stabilească tipul iconografic după anumite detalii observabile, după unele obiecte detectabile vizual, după contextul amplasării imaginii. Datorită cunoaşterii *canonului*, uneori este suficient un singur mic *amănunt* pentru a reconstitui compoziţia întregului. O astfel de reconstituire ar fi, practic, imposibilă în cazul *tabloului* epocii moderne. În schimb, cercetarea vechilor *texte scrise* oferă situaţii similare. Uneori este suficientă o literă sau două, pentru a stabili numele sfântului sau pentru a identifica sursa fragmentului de text descoperit. Şi aici – în activitatea de descifrare a vechilor texte – canonul şi contextul amplasării joacă un rol covârşitor în „completarea” *puzzle*-ului ce se află în faţa decriptorului.

Modalitatea de constituire a imaginii medievale are o „gramatică” atât de strictă şi de detaliată, încât nimic – sau mai nimic – nu este lăsat la voia întâmplării. Datorită acestei stricteţi şi previzibilităţi este în mare măsură **depăşită** *ireductibilitatea* picturii (în calitate de artă plastică) la limbajul scris sau vorbit (referitor la această *ireductibilitate* vezi citatul prezentat mai sus din cartea *Realitatea figurativă* de Pierre Francastel). Nu numai structura compoziţională, amplasarea obiectelor, peisajul sau arhitecturile de fundal, dinamica gesturilor figurilor, dar chiar şi modelarea formei, carnaţia chipurilor, accentele de lumină şi de umbră sunt strict reglementate. Astfel, în *Erminii* putem citi cum trebuie lăsată proplasma[16] pe porţiunile mai umbrite, cum trebuie aplicate – şi în ce ordine – gradaţia de ocruri brune, roşii şi galbene (slav. *vohrenie*), unde trebuie amplasate rumenelile şi alburile, cum trebuie trataţi munţii în formă de multiple terase ascendente (în slav. *leşciadki gor*) sau cum trebuie zugrăvite imaginile de incinte urbane, cum trebuie pictate talazurile mării, pustiul sau pădurea. Între iconari exista chiar o diviziune a muncii în ceea ce privea realizarea imaginilor: unii executau doar feţele şi mâinile personajelor (în slav. *licinoie pis'mo*), alţii executau peisajele, decorurile şi arhitecturile de fundal (în slav. *dolicinoie pis'mo*), cea de a treia categorie executa vestimentaţia (în slav. *platec'noie pis'mo*), cea de a patra – scria inscripţiile, mai exista şi o a cincea categorie de artizani care aplicau (prin suflare) aurul pe nimburile sfinţilor şi pe stelele din decorul cerurilor pictate. Această segmentare (atât de specializată!) a activităţii de zugrăvire ar fi fost imposibilă dacă prioritatea în arta religioasă ortodoxă ar fi fost acordată individualităţii pictorului, originalităţii compoziţionale a operei sau ideii de *inventivitate* artistică (de tipul binecunoscutului principiu baroc de *inventio*). Artistul plastic medieval – oricât de genial nu ar fi fost, cum este cazul lui Manuel Eugenikos,

---

[16] În pictura bizantină şi postbizantină, poartă denumirea de *proplasmă* tonul întunecat, aplicat uniform peste preparaţia panoului sau a peretului, care slujea ca fond general pentru figuri, veşminte etc, urmând să i se alăture sau să i se suprapună culorile de lumină şi accentele de umbră - realizând astfel *modeleul*. În cazul zonelor descoperite ale figurilor umane (capete, membre, busturi), proplasma rămânea de obicei neacoperită acolo unde erau plasate umbrele, constituind chiar culoarea umbrelor; tonul ei rece - în general verzui şi întunecat - era uneori încălzit şi mai luminat. (”Proplasma lui Panselinos”, după Dionisie din Furna, era alcătuită din alb de ceruză, ocru, verde şi puţin negru.) În tradiţia iconografică rusă *proplasmei* îi corespunde culoarea denumită *sankir'*. Citat după: http://www.galeriadearta.com/pictura/proplasma-1554.htm

Mihail Astrapa şi Eutihios, Andrei Rubliov sau Manuel Panselinos – poate fi comparat mai degrabă cu un pianist virtuoz decât cu un compozitor novator. În acest context unele consideraţii ale lui Heinrich Wölfflin[17] referitoare la rolul capodoperelor (create de genii!) în geneza şi formarea stilurilor clasic şi baroc sunt pe deplin aplicabile şi artei de tradiţie bizantină: *pe de o parte, capodoperele sunt nişte indicatoare revelatoare pentru direcţia de dezvoltare a artei, întrucât concentrează în mare măsură rezultatele superioare ale experienţei artistice a epocii. În acelaşi timp însă, ar fi greşit dacă modul de a vedea al unei epoci ar fi dedus pornindu-se în exclusivitate de la capodopere, făcându-se abstracţie de coexistenţa diferitelor* ***posibilităţi de reprezentare****: unele moştenite, altele prefigurându-le pe cele viitoare*[18]. Aceste *posibilităţi de reprezentare moştenite* generează „gramatica" picturală a perioadei istorice date. Alegerea lor stă la baza *articulării* stilului epocii. Cele cinci perechi de categorii – *linear şi pictural*, *reprezentare plană şi reprezentare în profunzime* (sau *bidimensional şi tridimensional*), *formă închisă şi formă deschisă*, *multiplicitate şi unitate*, *claritate şi neclaritate* – cu ajutorul cărora Wölfflin a încercat să marcheze diferenţa între arta *Renaşterii* şi cea a *Barocului* sunt, de fapt, categorii anistorice. Ele sunt categorii care exemplifică *conţinutul topologic* intuitiv al gândirii umane. În ce constă însă acest *conţinut topologic* şi cum articulează el stilul epocii respective? Una dintre preocupările de bază ale *topologiei* – în calitate de ramură a matematicii, mai precis o extensie a geometriei, care studiază deformările spaţiului prin *transformări continue* – este prezentată de cercetarea mulţimilor de natură arbitrară, dar cu o structură pe care au fost definite noţiunile de *vecinătate*, de *convergenţă* şi de *limită*. Or, exact aceleaşi noţiuni de *continuitate* sau de *ruptură*, de *vecinătate*, de *limită*, de *convergenţă* se află şi la baza categoriilor lui Heinrich Wölfflin. Simplele exemple de definire a perechilor antitetice *linearitate*/*picturalitate* sau *formă închisă/formă deschisă* ne demonstrează faptul că noi nu le putem defini fără a recurge la noţiunile topologice menţionate (*continuitate*, *ruptură*, *limită*, *vecinătate* etc.). Articularea imaginii în pictura medievală (atât ortodoxă-răsăriteană cât şi occidentală) se bazează tot pe principiile *linearităţii*, *reprezentării plane*, *formei închise*, *multiplicităţii* şi *clarităţii*. Principiile date corespund exact categoriilor omonime pe care le-a folosit şi Wölfflin pentru a defini specificul stilistic al Renaşterii. Aceasta însă nu înseamnă că putem pune un semn de egalitate între calităţile formal-stilistice ale operelor de artă din Evul Mediu şi cele din Renaştere. Apariţia acestui aparent paradox ţine de faptul că perechile de categorii ale lui Wölfflin sunt *relative* şi nu *absolute*. Ele sunt valabile în cazul comparaţiei dintre Renaştere şi Baroc, dar pot să nu fie valabile în alte cazuri. Astfel, acelaşi stil al Renaşterii raportat la stilul Romanic sau Gotic timpuriu va părea cu mult mai *pictural*, mai *tridimensional*, cu forme mai *deschise* şi mai *unitar*. Cu alte cuvinte, caracteristicele ce opuneau Barocul Renaşterii pot deveni caracteristici ale Renaşterii în raport cu alte stiluri. În ceea ce priveşte însă arta medievală şi, în mod special, cea bizantină post-iconoclastă şi cea deutero-bizantină, aici situaţia pare a fi de altă natură. Principiile menţionate mai sus – în cazul artei bizantine – nu rezultă dintr-o analiză comparativă cu limbajul formal-stilistic al operelor de artă aparţinând altor epoci. Ele nu mai sunt *relative*, ci *absolute*. Ele decurg direct din gândirea teologică şi din estetica bizantină post-niceeană (se are în vedere Sinodul al VII-lea din Niceea). Datorită caracterului lor *absolut* articularea imaginii după aceste principii capătă caracterul *articulării unui text scris* în conformitate cu normele „gramaticale" imuabile ale limbii sacre respective (ebraica, greaca, latina, slavona bisericească ş. a.). Or, statutul acestor norme este, de asemenea, absolut. Spre deosebire de idiomurile vernaculare, de limbile vii, de vorbirea curentă, normele gramaticale ale limbilor moarte nu mai evoluează, nu se mai schimbă. Stabilitatea acestor norme – la modul ideal şi în pofida unor fenomene de

[17] Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, București, Editura Meridiane, 1968.
[18] Ibidem, p. 8.

vulgarizare şi de degenerare inevitabile – trebuia să fie văzută şi era văzută de către contemporani ca ceva absolut veşnic şi imuabil.

La aceste precizări legate de *lectura textului* şi de *lectura imaginii* trebuie să adăugăm şi unele interpretări (de factură structuralistă!) ale noţiunii de *povestire*. În mod tradiţional *povestirea* era privită doar ca un caz particular sau ca un gen specific al *textului literar*. Ulterior, datorită cercetărilor şcolii formaliste ruse din domeniul lingvisticii (Vladimir Propp) urmate de cercetările structuraliştilor francezi (Claude Bremon[19] ş. a.) s-a constatat faptul că *povestirea*, asemeni oricărui mesaj narativ, are o structură independentă de tehnicile prin care este transmisă. *Ea se lasă transpusă dintr-o tehnică în alta fără a-şi pierde nici una din proprietăţile sale esenţiale: subiectul unui basm poate deveni tema unui balet, acela al unui roman poate fi transpus pentru scenă sau ecranizat, un film poate fi povestit celor care l-au văzut. Citeşti cuvinte, vezi imagini, descifrezi gesturi, dar, prin intermediul lor, urmăreşti aceeaşi povestire. Ceea ce este povestit* ***(le raconté)*** *îşi are propriii săi semnificanţi, elementele prin care se povesteşte* ***(les racontants)****: acestea nu sunt nici cuvinte, nici imagini sau gesturi, ci* ***evenimente****,* ***situaţii*** *şi* ***purtări*** *semnificate de acele cuvinte, imagini sau gesturi. În consecinţă, alături de semiologia specifică fabulei, epopeii, romanului, teatrului, mimei, baletului, filmului, benzilor desenate*[*]*, este loc şi pentru o semiologie autonomă a povestirii*[20]. Ciclurile hagiografice care joacă un rol atât de important în icoana şi în pictura murală creştină – inclusiv în cea din secolul al XVI-lea – sunt şi ele astfel de povestiri; având la origine texte scrise şi canonizate de biserică, ele ne prezintă în inscripţiile din cadrul imaginilor doar crâmpeie din conţinutul acelor texte. Identificarea scenelor se face nu atât prin citirea acestor inscripţii cât, cu precădere, prin recunoaşterea vizuală a *evenimentelor*, *situaţiilor* şi *purtărilor* zugrăvite.

O incursiune în istoria evoluţiei limbilor indo-europene ne demonstrează identitatea primordială a verbelor *a scrie* şi *a picta*. Spre deosebire de limba română în care acestă identitate s-a pierdut, limbile slave – inclusiv slavona de izvod medio-bulgar în care este scrisă majoritatea covârşitoare a textelor din Moldova şi din Ţara Românească a secolului al XVI-lea – au păstrat-o. În această ordine de idei academicianul Răzvan Theodorescu[21] remarca existenţa „similitudinii verbelor care reprezintă imaginea şi care reprezintă cuvântul”. El observă că în franceza medievală, o miniatură *est écrite* („este scrisă”), iar în slava secolului al XV-lea, de început, în Evanghelia lui Nicodim, este folosit acelaşi verb ”a scrie” (*napisati*). “Această întâlnire, în vocabular, a reprezentării *în cuvânt* şi a reprezentării *în imagine* este un lucru (...) extrem de important pentru toată viziunea medievală. Există un paralelism cultural fundamental – pe care trebuie să-l descoperim mereu – între *a scrie* şi *a vedea*: ceea ce o societate vede şi ceea ce o societate scrie – de multe ori – sunt lucruri similare”[22].

Merită să menţionăm faptul că poetica bizantină a moştenit din Antichitate genul literar numit *ekphrasis*. Cunoscut în mediile cultivate de astăzi în primul rând graţie descrierii scutului lui Ahile din *Iliada*, acest gen al descrierilor detaliate şi pline de dinamism ale operelor de artă a căpătat în cultura ortodoxă o semnificaţie apropiată *hypotyposei* – o figură de stil care constă dintr-o descriere realistă, izbitoare şi plină de viaţă a scenei închipuite, pe care dorim s-o prezentăm de parcă ar fi trăită în momentul exprimării sale. *Descrierile din această categorie nu constituie o „depliere” narativă a reprezentării, în care cele înfăţişate de pictor sunt reiterate discursiv, în folosul auditoriului sau al cititorilor, pentru o mai bună*

[19] Claude Bremond, *Logica povestirii*, Editura Univers, Bucureşti, 1981.
[*] Între banda desenată şi ciclul hagiografic există multiple afinităţi – C.C..
[20] Claude Bremond, *op. cit*., p. 27.
[21] Răzvan Theodorescu, *Text şi imagine în vechea civilizaţie a românilor*, în „Text şi discurs religios”, nr. 3/2011, p. 21-37.
[22] Ibidem.

înţelegere a imaginii; mai degrabă, ele „aspiră la o prezenţă imaginară imediată, prin folosirea tehnicilor verbale de dinamizare”[23]. Atunci când un *ekphrasis* doreşte să înfăţişeze subiectul unei picturi, aceasta se face nu în termenii descrierii, ci a imitării mijloacelor de expresie, constituind în mod limpede una din sursele universului vizual bizantin. Discursul *imaginii* şi discursul *despre imagine* se află astfel în strictă interdependenţă, antrenând în egală măsură universul vizualităţii (…) [24].

Imaginea=icoană în creştinism

Există o imensă distanţă între omul contemporan, omul medieval şi omul antichităţii în ceea ce priveşte înţelegerea noţiunii de *imagine*. În Roma Antică termenul latin *imago* desemna măştile mortuare. Platon – filosof, care repudia arta bazată pe principiul *mimesis*-ului şi persifla ilusionismul în sculptură – numea **imagini** *umbrele, reflexele văzute în apă sau pe suprafaţa corpurilor opace, polisate, strălucitoare precum şi toate reprezentările de acest gen*. Dicţionarele moderne definesc *imaginea* ca pe o reprezentare vizuală, inclusiv mentală, a ceva (obiect, fiinţă vie şi/sau concept). Ea poate fi naturală (umbră, reflecţie) sau artificială (pictură, fotografie), vizuală sau de altă natură, tangibilă sau conceptuală, mobilă sau statică. Ea poate întreţine o relaţie directă de asemănare cu modelul său sau, dimpotrivă, să fie legată de el printr-o raportare mai mult simbolică. Pentru bizantinii medievali noţiunea de *imagine* era indisolubil legată de noţiunea de *icoană*. Nici nu putea fi altfel întrucît în limba greacă cuvântul *icoană* (*εἰκών*) înseamnă *imagine*. Semnificaţia pe care teologia ortodoxă a imprimat-o noţiunii de imagine (= icoană) s-a dovedit a fi extrem de nuanţată. Astfel, Sfântul Ioan Damaschinul în *Tratatul al treilea contra celor care atacă sfintele icoane* (§§ XVIII-XXIII)[25] distingea şase feluri de imagini(=icoane): cea naturală (Fiul este icoana naturală a Tatălui), cea definită ca gândire care există în Dumnezeu (despre lucrurile ce vor fi făcute de El), cea făcută de Dumnezeu (prin imitare după chipul şi asemănarea Sa, adică Omul), cea întrebuinţată de Scriptură (care atribuie forme, figuri şi chipuri celor nevăzute şi necorporale[26]), cea care înfăţişează şi schiţează mai dinainte cele viitoare [spre exemplu: *rugul* (Ieş.,3, 2), *ploaia de pe lână* (Jud.,6, 40), *toiagul* (Num., 17, 23) şi *vasul cu mană* (Ieş., 16, 33) preînchipuie pe Fecioara şi Născătoarea de Dumnezeu], cea care este destinată aducerii-aminte[27]. În termeni moderni am spune că Ioan Damaschinul vorbeşte despre *imagini* naturale, conceptuale, antropomorfe, simbolice, vizionare şi didactice/mimetice.

---

[23] Werner H. Kelber, *Modalities of Communication, Cognition and Psychology of Perception: Orality, Rhetoric, Scribality*, în *Semeia. An Experimental Journal for Biblical Criticism*, t. 65 (1995), p. 205.

[24] Vezi: Henry Maguire, *Byzantine Rhetoric, Latin Drama and the Portrayal of the New Testament*, în *Rhetoric in Byzantium. Papers from the 35th Spring Symposium of Byzantine Studies (Exter College, University of Oxford, March 2001)*, E. Jeffreys (Editura), Aldershot, Ashgate, 2003, republicat în idem, *Image and Imagination in Byzantine Art*, Aldershot, Ashgate: *Variorum Collected Studies*, 2007, p. 225.

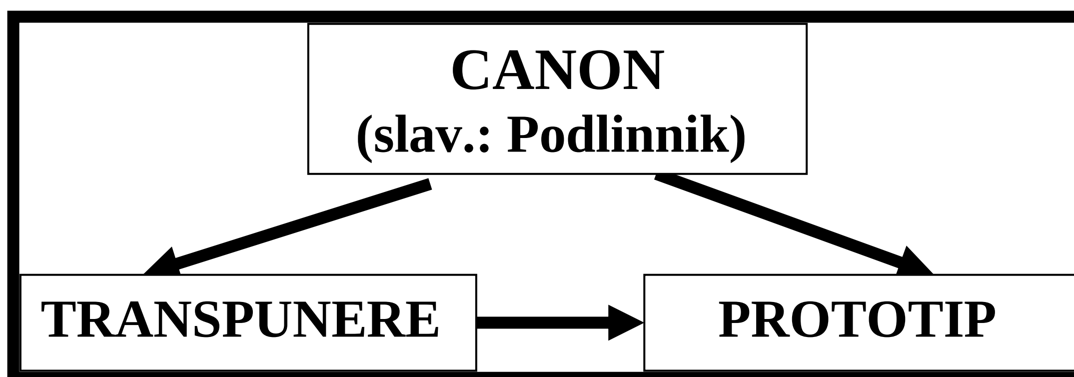
[25] Sfântul Ioan Damaschin, *Cele trei tratate contra iconoclaștilor*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1998, p. 138 – 141; Иоанн Дамаскин, *Три слова в защиту иконопочитания*, Санкт-Петербург, Editura „Азбука-классика”, 2001, p. 89-94.

[26] Acestea sunt reprezentate corporal pentru ca să ne facem o slabă idee despre Dumnezeu şi îngeri, deoarece noi nu putem să contemplăm pe cele necorporale fără de formele care sunt corespunzătoare naturii noastre, după cum zice Dionisie Pseudo-Areopagitul.

[27] A faptelor trecute sau a minunii sau a virtuţii, spre slava, cinstea şi cunoaşterea celor care au învins şi s-au distins în virtute sau spre aducerea-aminte a viciului, spre dispreţul şi ruşinea bărbaţilor răi şi spre folosul celor care vor privi mai târziu, în aşa fel ca să evităm cele rele şi să râvnim virtuţile. Această icoană este **de două feluri**: prima, prin *cuvântul scris în cărţi, căci litera înfăţişează cuvântul*; spre exemplu: Dumnezeu a săpat Legea pe plăci (Ieş., 31, 18) şi a poruncit să se scrie vieţile oamenilor iubitori de Dumnezeu (Ieş., 17, 14); a doua, prin contemplarea cu ajutorul simţurilor; spre exemplu: Dumnezeu a poruncit să se aşeze în chivot, spre veşnica aducere-aminte (Ieş., 25, 16, 21), vasul cu mana şi toiagul şi a poruncit să fie gravate numele seminţiilor pe pietrele umărarului (Ieş., 28, 11 – 12). Nu numai atât, dar a poruncit să se ia 12 pietre din Iordan spre preînchipuirea preoţilor – ce taină mare, cât de mare celor cu adevărat credincioşi! – care au purtat chivotul şi

Abordarea semiotică a icoanei nu este venită din exterior sau impusă de către cercetători. Ea este inerentă *artei icoanei* într-o măsură cu mult mai mare decât picturii de şevalet obişnuite. Fundamentele *semiotice* ale icoanei (numite *limbaj al icoanei*) au fost clar conştientizate şi chiar proclamate de către părinţii bisericii. Caracteristice în acest sens sunt comparaţiile *icoanei* cu *limbajul*, a *imaginii* din icoană cu *textul* scris sau pronunţat oral, a *picturilor bisericeşti* cu *Biblia pentru neştiutorii de carte*. Merită însă de precizat faptul că Sf. Grigore cel Mare nu a folosit în mod direct faimosul epitet de „Biblie a analfabeţilor”, care nu reprezintă decât o dezvoltare târzie şi care nu dezvăluie în mod adecvat sensul precis al pasajului papal; unii cercetători moderni (Michel Camille ş. a.) au atras atenţia asupra faptului că, într-o societate în care oralitatea ocupă un loc important, „cartea” şi „lectura” trebuie înţelese şi în dimensiunea lor orală[28], sonoră, nu doar în cea scrisă.

Icoanele au o importanţă cardinală în descifrarea limbajului artei medievale, o importanţă care poate fi comparată doar cu rostul pe care îl au în lingvistică *bilingvele* (textele cu conţinut identic prezentate în două limbi diferite). Nu în zadar în limba slavonă *canonul* iconografic primar, care indica spre *prototip* şi pe care îl urmau artiştii, se numea *podlinnik* (rom. *original*), iar mulţimea de compoziţii (picturi murale, icoane, miniaturi) cu acelaşi subiect (şi care urmau canonul respectiv!) se numeau *perevodî* (rom. *traduceri* sau *transpuneri*). În practica artistică aceste *podlinnikuri* existau atât în formă textuală explicativă (aşa-numitele *tolkovîe podlinniki*) cât şi în formă de modele desenate (aşa-numitele *liţevîie podlinniki*).



spre preînchipuirea secării apei (Iosua, 3, 13; 4. 9 – 10). Tot astfel şi acum **zugrăvim cu dor icoanele bărbaţilor virtuoşi din trecut**, spre zelul, **amintirea** şi râvna noastră. (rolul **didactic** şi **comemorativ** al icoanei!).

[28] Or, atât formularea sfântului Simeon al Salonicului „*folosind meşteşugul culorilor şi alte materii ca pe o scriitură aparte*”, cât şi mult mai cunoscuta formulare a Sf. Grigore cel Mare, din epistola către Serenus al Marsiliei, „*ceea ce reprezintă scrierea (scriptura) pentru cei care citesc, imaginea (pictura) le oferă celor neştiutori, pentru că în ea ei văd ceea ce trebuie urmat; prin ele, pot citi şi cei neştiutori de carte* (*litteras*)” evocă nu numai posibiliatea de evaluare a imaginii bizantine din perspectiva conformităţii ei cu litera textului *scris* (şi *păstrat* – trebuie avut in vedere caracterul adeseori lacunar al corpusului arhivelor), ci şi cu un fundal de informaţii şi practici a căror transmitere include orizontul mai larg al *oralităţii* şi *memoriei*. Cf.: V. Bedros, *Modele bizantine, filtre balcanice şi interpretări locale în iconografia medievală romanească: Cazul absidei altarului în bisericile din Moldova (cca.1490-1550)*, Bucureşti, Editura Muzeului Literaturii Române, 2015, p. 25.

Articularea spaţio-temporală a imaginii în arta ortodoxă

Articularea imaginii artistice sau a textului scris are loc într-un spaţiu. Or, spre deosebire de spaţiul euclidian[29] care este omogen[30] şi izotrop[31], spaţiul inscripţiei, spaţiul picturii monumentale sau spaţiul icoanei au o *topologie* cu mult mai complexă şi mai puţin uniformă. Tradiţia milenară europeană a scrisului de la stânga spre dreapta a privilegiat această direcţie şi ne-a făcut să uităm de alte posibile tipuri de lectură (de la dreapta spre stânga, pe verticală sau urmând principiul *bustrofedonului*). Spaţiul iluzoriu creat de perspectiva geometrică renascentistă (aşa-numita *perspectiva directă*) a fost timp de mai mult de trei secole considerat în cultura europeană a fi unica formă vizuală obiectivă de redare în două dimensiuni a tridimensionalităţii. Secolul al XX-lea a infirmat acest punct de vedere: s-a dovedit că cea mai exactă modalitate de reprezentare a spaţiului pe suprafaţa plană (care ia în considerare şi binocularitatea privitorului!) o constituie aşa numita *perspectivă perceptivă*. În acest tip de perspectivă, *piramida vizuală a lui Alberti* – formată de liniile ce pornesc din ochiul spectatorului şi ajung la obiectele reprezentate – nu afectează zonele spaţiale din imediata apropiere. Obiectele rectangulare din aceste zone sunt reprezentate cu un anumit grad de curbură, folosindu-se un aparat matematic cu mult mai sofisticat şi tributar geometriilor neeuclidiene.

Arta medievală – în special cea bizantină – a promovat cu totul alte concepţii ale spaţiului pictat. Pentru imaginile panoramice ale unor localităţi, oraşe, mănăstiri a fost adoptată aşa-numita *perspectivă cartografică*, cunoscută încă din Antichitate. În această perspectivă este prezentat oraşul Constantinopol din frescele moldoveneşti de secol XVI ce ilustrează proimionul la *Imnul Acatist*. Iconografia rusă prezintă acest tip de perspectivă în *Viziunea pălămarului Tarasi* sau în *Arătarea Maicii Domnului stareţului Dorothei*. Pentru imaginile în care caracterul panoramic nu era excesiv de pronunţat, bizantinii au elaborat o concepţie absolut originală de reprezentare a spaţiului. În această concepţie subiectul şi obiectul actului vizual sunt inversate. Nu privirea subiectului se îndreaptă spre imagine, ci imaginea însăşi „pogoară" asupra spectatorului. *Liniile paralele, care ar fi trebuit, ţinând seama de regulile perspectivei, să conveargă înspre linia orizontului, în icoană, dimpotrivă, sunt redate în sens contrar, divergent*[32]. Punctul de convergenţă (virtuală) al tuturor dreptelor perpendiculare planului reprezentării, care în sistemul perspectivei renascentiste se află în „interiorul" tabloului, în cazul sistemului medieval de reprezentare se află în spaţiul privitorului, în faţa şi în afara planului imaginii. O consecinţă directă a acestui fapt o constituie mărirea obiectelor odată cu îndepărtarea lor de privitor și nu micșorarea lor. Un exemplu sugestiv în acest sens ni-l oferă imaginile *Pantocratorului cu cartea închisă* din calotele cupolelor bisericilor ortodoxe. În foarte multe cazuri putem observa dimensiunile net inferioare ale copertei „mai apropiate" de noi a Evangheliei faţă de dimensiunile superioare ale copertei „mai îndepărtate"; uneori apar simultan trei sau chiar patru (!) muchii ale cărţii.

---

[29] Un **spaţiu euclidian** este omogen și izotrop, structura lui metrică fiind independentă de distribuția materiei în spațiu. Geometria euclidiană a fost larg acceptată drept cadru natural al descrierii proceselor mecanicii clasice, newtoniene. Mecanica clasică presupune existența unui spațiu euclidian absolut și a unui timp absolut, ce este independent de structura spațiului. Deoarece spațiul euclidian este omogen și izotrop, nici o poziție sau orientare nu poate fi privilegiată, deci niciun sistem de coordonate nu poate fi privilegiat. Vezi : https://ro.wikipedia.org/wiki/Spa%C8%9Biu_euclidian

[30] Adică nu prezinta puncte privilegiate = toate punctele din spaţiu se bucură de aceleaşi proprietăţi, fără deosebire.

[31] Toate direcţiile din spaţiu au aceleaşi proprietăţi, fără deosebire.

[32] Pavel Florenski, *Iconostasul*, Bucureşti, Editura Anastasia, 2009, p. 96.



Pantocratorul cu cartea închisă.
Calota turlei naosului bisericii Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Humor

Pentru acest tip de reprezentare medievală a obiectelor în spaţiu Pavel Florenski a folosit eufemistic denumirea de *perspectivă inversă*. Spre deosebire de *perspectiva geometrică* renascentistă, acest tip de perspectivă[33] nu prezintă însă un sistem matematic strict şi omniprezent pentru tot spaţiul imaginii. El este, de fapt, un sistem policentrist, iar prezenţa lui este fragmentară, localizată cu precădere acolo unde sunt pictate sau desenate arhitecturile de fundal, diverse obiecte cu o geometrie clară (cărţi=paralelipipede ş. a.). Rupturile, hiaturile şi lacunele în reprezentarea *continuumului* spaţio-temporal sunt evidente. De fapt Evul Mediu nici nu are nevoie de acest *continuum* care ar implica, în ultimă instanţă, izotropia. Or, adevăratul spaţiu al textului şi al imaginii ortodoxe este profund anizotrop. Stânga şi dreapta, susul şi josul, centrul şi periferia nu mai sunt aici simple coordonate neutre, ca în spaţiul euclidian. Ele au dimensiunea lor simbolică, dogmatică, axiologică. Semioticianul Boris A. Uspensky a observat că încărcătura semantică a *stângii* şi a *dreptei* este extrem de mare în icoană sau în vechea pictură murală. Tot ceea ce ţine de partea dreaptă (slav. *odesnaia storona*) este Dumnezeiesc, de bun augur, pe când tot ceea ce ţine de partea stângă (slav. *oşuiska storona*) este de rău augur şi se raportează la forţele malefice. În textele *podlinnikurilor explicative* ruse indicarea direcţiilor se face nu de pe poziţia cititorului sau a spectatorului real, ci de pe poziţia unui observator virtual, aflat în interiorul imaginii reprezentate. Din acest motiv acolo unde este indicată partea stângă noi vedem, de fapt, partea dreaptă şi viceversa. Astfel, *podlinnikul* ne recomandă să-l reprezentăm pe apostolul Petru din scena *Pogorârea Sf. Duh* în dreapta axei de simetrie a compoziţiei, pe când în imagini el apare întotdeauna în stânga ei. În picturile murale, în icoanele şi în miniaturile cu scena *Judecăţii de apoi* drepţii – cei din dreapta Mântuitorului – sunt amplasaţi în jumătatea stângă a compoziţiilor, pe când păcătoşii – în dreapta. După cum vedem şi aici orientarea se face pornind nu de la punctul de vedere al privitorului extern, ci pornind de la „punctul de

[33] Asemenea *perspectivei aeriene* din arta Extremului Orient.

vedere” al chipurilor din interiorul imaginii pictate. Uneori, această „inversare” simetrică a punctelor de vedere afectează direcţia de lectură – ba chiar şi forma caligrafică – a literelor zugrăvite. Un exemplu de acest fel ni-l furnizează frescele din secolul al XVI-lea de la Stăneşti-Lunca (judeţul Vâlcea). Acolo, în imaginea *Viziunii sfântului Petru al Alexandriei*, răspunsul dat de Hristos ierarhului (*Arie cel fără de minte!*) este scris în limba slavonă de la dreapta spre stânga şi este ortografiat cu caractere chirilice „oglindite” simetric.



***Viziunea Sf. Petru al Alexandriei*. Biserica din Stăneşti-Lunca (jud. Vâlcea)**

Şi acesta nu este unicul caz de *scriere speculară* [34]din pictura românească. Astfel, prof. univ. dr. Tereza Sinigalia a observat că la ctitoria lui Petru Rareş de la Probota (1530, pictura între

---

[34] Scrierea *speculară* (engl.: *mirror* writing; fr.: écriture *spéculaire*; sinonim: scriere “*în oglindă*”; termenul *specular* vine de la lat. *speculum* = *oglindă*) nu a constituit până în prezent obiectul de studiu al istoricilor de artă români. Cunoscută în viaţa cotidiană datorită inscripţiilor „inversate” de pe capotele ambulanţelor (pentru a fi citite cu mai multă uşurinţă în oglinzile retrovizore ale participanţilor la trafic) iar în mass-media – graţie manuscriselor lui Leonardo da Vinci (şi a preţului exorbitant de 30,8 milioane de dolari plătit de către întemeietorul Microsoft-ului Bill Gates pentru achiziţia celebrului *Codex Leicester*!), această scriere continuă să rămână în apanajul unor discipline istorice auxiliare de tipul paleografiei, epigrafiei (inclusiv istoriei comparate a scrisului) şi sfragisticii, a psihologiei infantile sau a unor ştiinţe medicale de tipul neurofiziologiei şi pediatriei.

Acum 10 ani la Universitatea de Stat „Mihail V. Lomonosov” din or. Moscova a fost susţinută o teză de doctorat în care au fost cercetate circa 300 de exemple de scrieri speculare din textele medievale slavone ortografiate cu grafie chirilică şi – într-o măsură cu mult mai mică – cu grafie glagolitică. Evident că în marea majoritate a acestor exemple era vorba de grafeme individuale („oglindite” din varii motive!) şi nu de inscripţii speculare mai lungi. Concluziile la care a ajuns autoarea tezei – cercetătoarea Anna M. Jiteniova – au fost următoarele:

inscripţiile „inversate” de pe ştampile, sigilii, matriţe şi alte tipuri de şabloane nu pot fi considerate drept inscripţii *speculare* întrucât finalitatea lor constă în obţinerea unui text imprimat cu caractere obişnuite şi cu direcţia de lectură neinversată;

raportată procentual la numărul de exemple atestate, cantitatea de caractere oglindite este cu mult mai mare în corespondenţa privată medievală, precum şi în mostrele executate de către copii şi adolescenţi (care erau iniţiaţi în arta scrisului chirilic) decât în documentaţia administrativă, în cărţile bisericeşti, în operele literare originale slavone, în traducerile ad-litteram sau în adaptările libere din alte limbi;

în grafia chirilică medievală cele mai frecvente exemple de oglindire la nivel de grafem separat ni-l oferă literele « Naş » (N) şi « Esti » (e), ortografiate, respectiv, în forma simetrică de И şi Э;

un rol important în apariţia inscripţiilor speculare îl joacă aşa-numitele *texte magice* sau *ermetice*;

nu este exclusă dorinţa cărturarilor medievali de a apropia pe cât posibil aspectul grafic al unor inscripţii aparent sau aproximativ simetrice de aşa-numitele *ambigrame* (texte absolut simetrice, în care direcţia lecturii nu mai are nici o importanţă), extrem de apreciate în Evul Mediu şi în Epoca Renaşterii;

apariţia caracterelor oglindite şi a inscripţiilor speculare poate fi catalogată după anumite principii: principiul comodităţii caligrafierii, principiul diferenţierii, principiul analogiei, principiul economisirii spaţiului de

1532 – 1534) inscripţia care-l desemnează pe proorocul Aaron (pictat în unul din câmpurile triunghiulare ale bolţii estice a pronaosului) este scrisă de la dreapta spre stânga (ca în limba ebraică) şi cu caractere „oglindite”[35]. Probabil, acest lucru s-a făcut pentru a sublinia originea şi statutul de preot iudaic al profetului veterotestamentar. Un alt exemplu ne furnizează picturile murale din bolta estică a trapezei mănăstirii Hurezi (1705 – 1706), – picturi – cercetate în detaliu şi descrise de către dr. Ioana Iancovescu[36]. Aici, în planul îndepărtat al imaginii *Virtuţile monahale*, cuvintele atribuite lui Hristos răstignit („*pentru voi şi pentru păcatele voastre M-am răstignit*”[37]) şi cuvintele atribuite lui Hristos purtând crucea („*cei sircinaţi*”[38] - !?,) sunt scrise cu caractere chirilice în limba română dar, ca şi în cazurile inscripţiilor slavone de la Stăneşti-Lunca şi de la Probota, sunt „oglindite” şi au direcţia lecturii inversată.

Autonomia în raport cu privitorul a acestor texte speculare din pictura monumentală medievală românească este atât de mare, încât se face abstracţie de comoditatea lecturii. Statutul lor ontologic depăşeşte cu mult noţiunea de *mesaj*. De fapt, textele date nici nu sunt scrise pentru cititor ci sunt o parte componentă a imaginii Mântuitorului sau a profetului Aaron. Din acest motiv noi le vedem pictate din punctul lor – şi nu al nostru – de vedere, aşa cum le-ar fi văzut ei, dacă le-ar fi avut scrise în faţă.

În arta icoanei exemplele de *scriere speculară* sunt tot atât de rare ca şi în pictura monumentală. Din datele de care dispunem (la etapa actuală) există doar două exemple de icoane ortodoxe româneşti în inscripţiile cărora a fost aplicată scrierea speculară. Aceste icoane au fost descoperite şi cercetate în detaliu de către colega noastră dr. Marina Ileana Sabados căreia îi mulţumum pentru preţioasele informaţii furnizate. Prima din aceste icoane ţine de secolul al XVI-lea şi o prezintă pe Maica Domnului de tip Hodighitria cu pruncul Iisus în braţe. Icoana se află la biserica Sf. Haralambie din Târgul Neamţ (jud. Neamţ) şi conţine în partea superioară a fundalului inscripţia slavonă „АГЛЪ ГНЪ” (rom.: „Îngerul Domnului”) repetată de două ori la altitudinea nimburilor celor doi îngeri care flanchează imaginea Maicii Domnului. În cazul îngerului din stânga textul „АГЛЪ ГНЪ” este scris în mod obişnuit, de la stânga spre dreapta, şi în conformitate cu normele de abreviere din acea perioadă ale limbii slavone. Cât priveşte textul din vecinătatea nimbului îngerului din dreapta icoanei – el reprezintă copia fidelă, dar simetrică(!), a textului precedent (în raport cu axa verticală ce trece prin centrul icoanei). Această copie este, de fapt, o inscripţie speculară care urmează principiul simetriei absolute, în sensul pur matematic al acestei noţiuni.

---

inscripţionare, principiul marcării limitelor spaţiului ocuat de text, principiul estetic bazat pe idealul de simetrie, principiul camuflării mesajului, principiul autentificării textului ş. a.

[35] Vezi: *The Restoration of the Probota Monastery*, ediţie UNESCO, 2001, p. 121 şi fig. 211 de la p. 123; traducerea românească la p. 373.

[36] Vezi: Corina Popa, Ioana Iancovescu, Vlad Bedros, Elisabeta Negrău, *Repertoriul picturilor murale brâncoveneşti, I. Judeţul Vâlcea, Vol. 1, Text*, Bucureşti, 2008, p. 145 – 147; lista temelor iconografice la p. 151 – 153.

[37] Ibidem, p. 152.

[38] Ibidem, p. 152. Probabil, aici se aveau în vedere cuvintele „*cei însărcinaţi*”.





***Maica Domnului cu pruncul Iisus, flancată de arhangheli* (fragmente).**
Icoană de secol XVI de la biserica Sf. Haralambie din Târgul Neamţ (jud. Neamţ)

O altă mostră de scriere speculară descoperim în icoana *Maicii Domnului de tip Hodighitria cu pruncul Iisus în braţe* de la Muzeul „Arta Lemnului” din municipiul Câmpulung Moldovenesc (icoană cu numărul de inventar 569/1176). Această icoană, cercetată de deja amintita Marina Ileana Sabados, dar rămasă nepublicată până în prezent, este datată din anul 7141 (1633/1634) şi ţine de şcoala de pictură moldovenească. Ea prezintă o donaţie a unei persoane cu numele „Toader” şi a soţiei acestuia, numită în inscripţie „Sofroni**e**” (probabil se avea în vedere numele feminin „Sofroni**a**” – C. C.). Textul slavon al inscripţiei[39] ctitoriceşti se află pe chenarul inferior al feţei icoanei şi este extrem de deteriorat. El este ortografiat de la stânga spre dreapta cu caratere chirilice obişnuite, de culoare neagră. Semnătura abia vizibilă a zugravului Antonie este amplasată pe acelaşi chenar, fiind caligrafiată „în oglindă”. Această semnătură prezintă o mostră tipică de scriere speculară al cărei scop – în cazul când/dacă nu era un capriciu de moment – ţinea de imprimarea unei *dimensiuni personale* operei de artă create, cu alte cuvinte ţinea de diferenţierea şi de autentificarea indirectă a zugravului respectiv în raport cu alţi zugravi omonimi.

Dialogul între Hristos şi Petru al Alexandriei – reprezentat de obicei în spaţiul proscomidiilor bisericilor ortodoxe – se deosebeşte radical de alte tipuri iconografice ce conţin texte. Aici nu putem spune că imaginea interpretează textul (ca în cazul miniaturii, a ilustraţiei de carte ş. a.), dar nici că textul interpretează imaginea (ca în cazul titlurilor ce însoţesc imaginile în ciclurile cristologice, mariologice, în ilustraţiile la Imnul Acatist, în Menologurile pictate ş. a.). Din punct de vedere semiotic structura tipului iconografic al

---

[39] Traducerea românească a inscripţiei este următoarea: ”*Această icoană a făcut-o Toader ... şi soţia sa Sofronie la anul 7141; Antonie zug(rav)*”.

Viziunii sfântului Petru al Alexandriei aminteşte de structura *benzilor desenate* contemporane. Or, *banda desenată* nu este o simplă ilustraţie în care limbajul vizual şi cel verbal rămân fiecare în graniţele lui, strict delimitate. Aici ambele limbaje se împletesc într-un tot indisolubil. Mai mult decît atât, spre deosebire de imaginile statice ale ierarhilor sau ale profeţilor cu filactere în mâini, aici avem o viziune dinamică, un dialog între personaje. Ca şi în cazul benzilor desenate, în *Viziunea sfântului Petru al Alexandriei* litera face parte din desen, ea nu este un adaos venit din exterior. În felul acesta, privitorul nu este silit să întrerupă lectura pentru a completa textul cu imaginea, nici să caute în text subiectul imaginii. Cele două limbaje se întrepătrund în aşa fel încât *privitorul* devine în exact aceeaşi măsură şi *cititor* fără a conştientiza măcar acest lucru.

Timpul – cea de a patra dimensiune a continuumului spaţio-temporal – este sugerat atât în ciclurile hagiografice medievale cât şi în benzile desenate contemporane printr-o succesiune de imagini-„cadre”. Nu întotdeauna aceste imagini-cadre sunt despărţite, uneori *secvenţele naraţiunii* se subînţeleg iar imaginea se desfăşoară în frize continui. Să luăm drept exemplu ciclul *Rugului lui Moise* de pe faţada sudică a Suceviţei. În stânga îl vedem pe Moise cu turma socrului său Ietro apropiindu-se de Muntele Horeb. Observăm mirarea profetului în faţa îngerului Domnului şi a rugului care nu se mistuie. În interiorul rugului apare chipul Maicii Domnului cu Iisus pe piept. Urmează scena dezlegării *încălţărilor* (numite *cizme* în inscripţia slavonă) şi scena înmânării lui Moise a celor *Zece Porunci*. În ultima scenă profetul este reprezentat de două ori: prima dată, în vârful muntelui, primind *tablele legii* din mâna Domnului şi, a doua oară, la poalele muntelui, ţinând tablele şi mulţumind. Această succesiune de scene aminteşte o derulare filmică, operată cu încetinitorul. O altă derulare similară descoperim la Arbore, în friza din naos – despărţită în trei scene separate – ce conţine ciclul *Minunii înmulţirii pâinilor şi a peştilor*. Vedem la stânga pe Hristos primind cele cinci pâini şi cei doi peşti, urmează hrănirea mulţimii de 5000 de oameni pentru ca, în final, să-i vedem pe apostoli aducându-i Mântuitorului coşurile pline de fărâmituri rămase.

Sunt cazuri când derulările *secvenţiale* ale naraţiunii depăşesc limitele unui monument. Din toată pictura românească a secolului al XVI-lea exemplul cel mai sugestiv în acest sens ni-l oferă scena *Asediul Constantinopolului*. Cel mai bine ea s-a păstrat la Humor (1535) şi la Moldoviţa (1537). Pentru a ne convinge că la aceste două ctitorii imaginile *Asediului* prezintă o *succesiune* de evenimente (dintr-o unică *povestire*) este de ajuns să atragem atenţia la câteva detalii. Astfel, cavalerul creştin Toma în pictura de la Humor (1535) doar îl loveşte pe călăreţul turc, pe când în pictura de la Moldoviţa (1537) acest călăreţ cade deja de pe cal. În fresca de la Humor de zidurile Constantinopolului, pe mare, se apropie trei corabii ale asediatorilor, pe când în fresca de la Moldoviţa două din ele au fost deja răsturnate şi înecate de furtună.

Spatiul construit în perspectivă geometrică (*renascentistă* – C. C.) *sugerează devenirea spaţialo-temporală, şi implicit, încurajează interpretarea în cheie narativă* scria Ernst Gombrich în cartea *Art and Illusion*. Să nu uităm că spaţiul adânc, ce redă iluzia tridimensionalităţii, este *receptacolul* ideal pentru a sugera cel mai bine ideea de *narativitate*. Spre deosebire de imaginea plană, el mai dispune de încă o coordonată (profunzimea) pentru a „construi” şi a „înnoda” *textul* povestit. Dar pictura medievală (cu unele excepţii de dată târzie) aproape niciodată nu apelează la acest spaţiu. Ea „construieşte” *naraţiunea* pe o suprafaţa plană, bidimensională, după cu totul alte principii şi fără a apela la iluzia tridimensionalităţii. *Naratiunea secvenţială* amintită mai sus şi atestată într-o bună parte a picturii ortodoxe (în ciclurile cristologice, mariologice, hagiografice ş. a.) nu are nevoie de *scena*, de *prim-planul*, de *planul doi* şi de *planurile secunde* pe care le oferă perspectiva geometrică directă renascentistă, – perspectivă – creată în mare măsură pentru satisfacerea necesităţilor scenografice ale teatrului din quatrocento şi din cinquecento. Desfăşurarea naraţiunii pe câmpurile icoanei sau în frescele medievale se produce conform legilor *textului*

scris şi nu a celui *vizual*. Ciclurile hagiografice pictate pe pereţii bisericilor transgresează *sincronia* artelor plastice şi se situează mai degrabă în perspectiva *diacronică* a textului literar sau a procesiunii religioase. Regula celor trei unităţi – de loc, de timp şi de acţiune – ale teatrului antic atenian din perioada clasică sau ale dramaturgiei clasicismului european de secol XVII este demonstrativ ignorată de arta Evului Mediu.

Spre deosebire de suprafaţa absolut plată, netedă şi delimitată de ramă a tabloului epocii moderne, suprafeţele picturii medievale nu sunt nici pe departe atât de omogene şi de neutre. Panoul central este, de obicei, mai adâncit decât zonele periferice ale icoanei, el are o rază de curbură observabilă cu ochiul liber, iar imaginile hagiografice pictate pe câmpurile laterale nu separă imaginea de lumea reală – cum o face rama – ci o dezvoltă şi o întregesc. În tradiţia iconografică rusă există chiar icoane-rame, ce conţin diverse cicluri pictate (hagiografice, imnografice) şi care lasă un spaţiu gol destinat diferitor tipuri interşanjabile de panouri centrale.

Metafora „oglinzii" nu poate fi aplicată în cazul icoanei, întrucât ultima este un obiect de cult *real*, menit să înlesnească rugăciunea, şi nu o „fereastră" într-o lume virtuală, plăsmuită de fantezia pictorului. În arta monumentală medievală situaţia pare să fi fost similară. Suprafeţele concave sau convexe ale zidurilor, firidele şi nişele oarbe, contraforturile, ferestrele, diverse profiluri arhitecturale, nu numai că nu erau un obstacol pentru pictură, ci invers, favorizau cristalizarea şi stabilitatea programelor iconografice[40]. Scenă zugrăvită putea să ocupe o suprafaţă convexă sau concavă, putea decora o concă, o nişă sau o firidă, putea fi înscrisă în glaful unei ferestre sau continuată de pe un perete pe altul, ignorând muchiile sau profilurile existente. Astfel, în scena *Anapesonului* de la Humor imaginile îngerului cu uneltele patimilor, ale copilului Hristos şi ale Maicii Domnului sunt situate pe peretele de est al gropniţei, pe când imaginea lui Iosif este situată pe peretele de sud, mărginind glaful ferestrei. Sunt cazuri când una şi aceeaşi compoziţie este continuată şi pe trei pereţi învecinaţi.

Revenind la problema constituirii diferitor sisteme de perspectivă (directă, inversă, cartografică, „în coadă de peşte", aeriană, perceptivă ş. a.) merită să amintim de ideea lui Erwin Panofsky, conform căreia orice *perspectivă* prezintă o *formă simbolică*. Ideea de *formă simbolică* pare a fi preluată din *Filosofia formelor simbolice* a lui Ernst Cassirer[41], dar aplicarea ei în cazul sistemelor de reprezentare a spaţiului este originală. Concluzia de bază la care ajunge Panofsky, urmat fiind de Ernst Gombrich[42], Hubert Damisch[43] şi de alţi cercetători, este că *interpretarea imaginii se poate realiza numai în baza unui **cod cultural** al privitorului* iar, în absenta acestuia, interpretarea are toate şansele sa eşueze sau să fie greşita. În cazul perspectivei directe renascentiste, acest *cod cultural* al privitorului este, după cum o demonstrează Panofsky, un *cod simbolic*. În aceeaşi ordine de idei, Jean-Claude Schmitt[44] aminteşte de *codurile simbolice* cărora li se conformează imaginile medievale. Aceste imagini „tratează raportul dintre figură şi fond într-un mod cu totul diferit faţă de imaginile cu care ne-am familiarizat de la Renaştere încoace: ele ignoră construirea spaţiului după regulile perspectivei şi privilegiază, dimpotrivă, o *stratificare* a figurilor care se suprapun pe

---

[40] Astfel, zugravii din Moldova secolului al XVI-lea au reuşit să articuleze plastic şi să dezvolte la scară monumentală o amplă compoziţie liturgică pe toate cele trei abside – estică, nordică şi sudică – ale ctitoriilor cu faţade pictate. Această compoziţie este cunoscută sub mai multe denumiri, dintre care noi am dat prioritate denumirii slavone de *Cin* (cuvânt cu un spectru semantic destul de vast legat de noţiunile de *Ordine* şi de *Ierarhie* ş. a.).

[41] Ernst Cassirer, *Filosofia formelor simbolice*, Vol. I, *Limbajul*, Bucureşti, Editura Paralela 45, 2008.

[42] Ernst H. Gombrich, *Artă şi iluzie*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1973.

[43] Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Editura Flammarion, 1993.

[44] Jean-Claude Schmitt, articolul *Imaginile* din volumul : Jacques le Goff & Jean-Claude Schmitt, *Dicţionar tematic al Evului Mediu occidental*, trad. rom. Mădălina Roşioru, Nadia Farcaş, Denisa Burducea ş. a., Iaşi, Editura Polirom, 2002, p. 321.

o *suprafaţă de inscripţionare*. (...) Fondul (deseori – în icoane şi miniaturi – de aur) îndeplineşte o funcţie simbolică, este *indiciul* unei transcenderi a imaginii dincolo de prezenţa ei sensibilă; datorită lui, orice imagine se apropie de *epifanie*. Din acelaşi motiv, dispunerea figurilor (...), ierarhia lor, dimensiunile corespunzătoare, gradul lor de imobilitate sau, dimpotrivă, gesticulaţia lor, toate acestea nu urmăresc niciodată realismul reprezentării, ci se conformează unor *coduri simbolice*, nu fără o mare libertate de interpretare”[45].

[45] Ibidem, p. 320-321.



Fig. 1. „Asediul Constantinopolului". Pictură murală exterioară a bisericii Bunavestire a Maicii Domnului a mănăstirii Moldovița. 1537



Fig. 2. „Rugul lui Moise în varianta iconografică rusă de Neopalimaia Kupina". Biserica Învierea Domnului a mănăstirii Sucevița. Interiorul spațiului altarului. Sf. sec. al XVI-lea

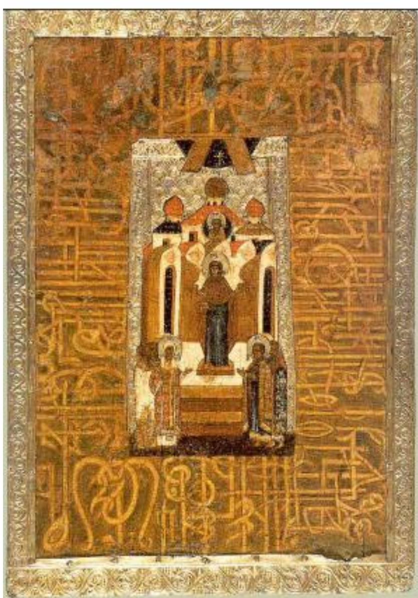


Fig. 3. „Maica Domnului – ușă cerească". Icoană rusă. Școala din Pskov. Sf. sec. al XVI-lea. Galeria Tretiakov. Moscova

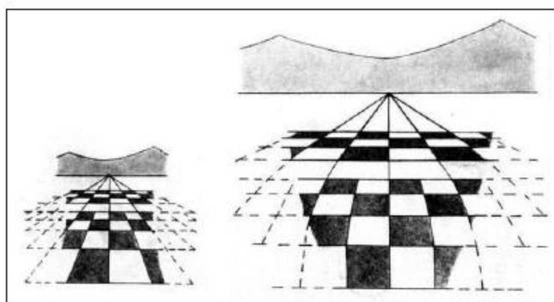


Fig. 4. Exemplu de *perspectivă directă (lineară) renascentistă* şi exemplu de *perspectivă perceptivă*



Fig. 5b. Tablă de șah în perspectivă inversă (fotografie)

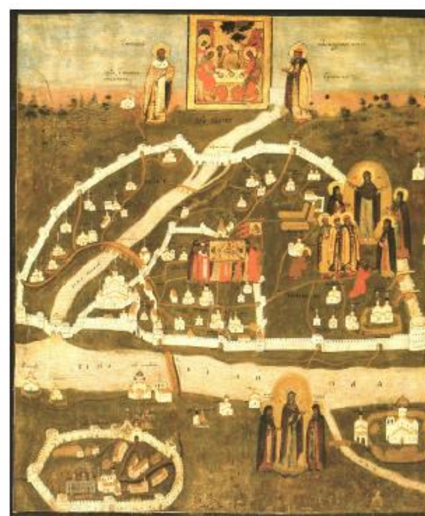


Fig. 5a. „Arătarea Maicii Domnului lui avva Dorofei". Icoană rusă. Pskov. Sfârșitul secolului al XVII-lea sau începutul secolului al XVIII-lea


Fig. 6. „Viziunea Sfântului Petru al Alexandriei". Exemplu de scriere speculară din biserica satului Stănești-Lunca (județul Vâlcea). Secolul al XVI-lea


Fig. 7. „Proorocul Aaron". Biserica Sf. Nicolae a mănăstirii Probota. Cca. 1532–1534

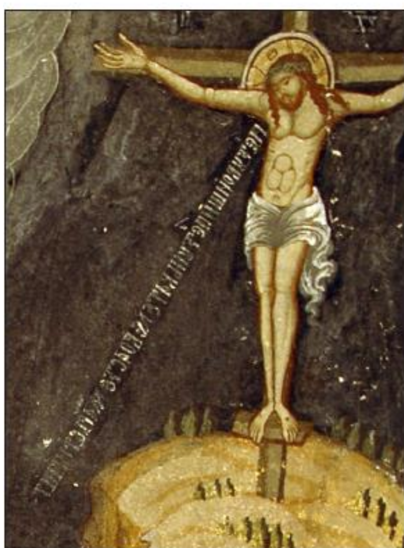

Fig. 8b. „Virtuțile monahale". Trapeza mănăstirii Hurezi. 1705–1706. Fragment de frescă cu scriere speculară


Fig. 5c. „Amnos în patenă". Biserica Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Humor. 1535. Suportul patenei este redat în perspectivă inversă


Fig. 8a. „Virtuțile monahale". Trapeza mănăstirii Hurezi. 1705–1706



Fig. 9. „Rugul lui Moise". Pictură murală exterioară de pe fațada sudică a bisericii Învierea Domnului a Mănăstirii Sucevița. Sfârșitul secolului al XVI-lea



Fig. 10a. „Minunea înmulțirii pâinilor și a peștilor". Prima scenă. Peretele de vest al naosului bisericii Tăierea capului Sf. Ioan Înaintemergătorul din s. Arbore. Posibil 1541 (?)



Fig. 10b. „Minunea înmulțirii pâinilor și a peștilor". A doua scenă. Peretele de vest al naosului bisericii Tăierea capului Sf. Ioan Înaintemergătorul din satul Arbore. Posibil 1541 (?)



Fig. 10c. „Minunea înmulțirii pâinilor și a peștilor". A treia scenă. Peretele de vest al naosului bisericii Tăierea capului Sf. Ioan Înaintemergătorul din satul Arbore. Posibil 1541 (?)



Fig. 11. Ramă de icoană cu scene din Viața Sfintei Parascheva. Rusia. Secolul al XVIII-lea



Fig. 12. „Anapeson". Biserica Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Humor. 1535

Problema codurilor

În semiotică, un *cod* este un *set de convenții* utilizate pentru a comunica sensul mesajului[46]. Cu alte cuvinte *codul* poate fi definit ca: a) *un mod de structurare sau un set de reguli de combinare, de îmbinare sau de ordonare a semnelor (simbolurilor)*; b) *o ocazională concordanţă (corespundere) univocă a fiecărui semn (simbol) unui singur semnificat*. Codul reprezintă un sistem de semnificare specific unui grup social sau unei culturi şi presupune, în egală măsură, un sistem de norme în baza căruia respectivele semne se combină. El se deosebeşte de *mesaj* după cum, în termeni saussurieni, *limba* se deosebeşte de *vorbire*. Noţiunea de *cod* este apropiată de noţiunea de *limbă*, privită ca o modalitate de organizare a *exprimării* – verbale sau scrise – după anumite reguli. Ferdinand de Saussure chiar accentua identitatea acestor două noţiuni. Cercetătorii moderni preferă, totuşi, să nu identifice noţiunea de *cod* cu noţiunea de *limbă*. Ei motivează acest lucru prin faptul că *codul* este mai funcţional şi se poate referi şi la sistemele de comunicare non-verbale (de la *notaţia muzicală* la diversele sisteme de *semne iconice* etc.).

Mulțimea de coduri întâlnită de noi în viața de zi de zi pare aproape infinită: codul alfabetic, codul Louis Braille (alfabetul pentru orbi), codul Morse, codul semnelor de circulaţie rutieră, codul zodiacal, codul calendaristic, diverse alte coduri cu caracter cronologic (cele 7 vârste ale omului, secolele-metale – de aur, de argint, de bronz, de fier ş. a.), codul planetar, codul genetic, codul mineralogic, codul vegetal, codul zoomorf ş. a.

Unul din cele mai cunoscute coduri de identificare a profeților veterotestamentari îl prezintă atributele lor simbolico-vizionare din iconografia marială: *scara* pentru Iacob, *rugul* pentru Moise, *toiagul* pentru Aaron, *lâna* pentru Ghedeon, *chivotul* pentru David, *patul* pentru Solomon, *cleștele* pentru Isaia, *ușa* pentru Iezechiel, *muntele* pentru Daniel, *sfeșnicul* pentru Zaharia ș. a. În absența inscripțiilor, profeții menționați pot fi identificați cu precizie după aceste atribute, lucru care s-a și produs în cadrul cercetării picturilor murale din absida altarului bisericii *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul* din satul Arbore.



Profeții Ghedeon (lâna) și Isaia (cleștele).
Biserica *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul* din Arbore.

Evangheliștii pot fi identificați conform codurilor formate de asocierea cu simbolurile lor (îngerul – Matei, leul – Marc, taurul – Luca, vulturul – Ioan) sau cu citatele care „deschid" fiecare din cele patru evanghelii. Menologurile pictate sunt coduri calendaristice. Ele realizează o raportare a imaginilor sfinţilor şi sărbătorilor bisericeşti cu zilele anului.

Toate codurile examinate de noi până acum erau coduri bi-polare. De o parte aveam mulţimea A de semnificanţi (imagini, simboluri ş. a.), iar de cealaltă parte mulţimea B de

[46] În teoria informaţiei (Claude Shannon ş. a.) *codul* este definit ca o *totalitate* (un *repertoriu* sau un *ansamblu*) de *semnale* de natură arbitrară. În lucrările lui Roman Iakobson şi Umberto Eco *codul, structura semiotică* şi *sistemul de semne* apar ca noţiuni-sinonime.

semnificaţi. Între aceste două mulţimi se stabilea o corespondenţă univocă a elementelor lor constitutive. Există, însă, cazuri de coduri tri-polare şi chiar multi-polare. În cazul acestor coduri, semnificatul unui nivel al decodării poate juca rolul de semnificant pentru un al nivel. Un exemplu de acest fel ni-l oferă numele celor 12 seminţii (= fii) ale lui Israel, *aranjate după rânduiala în care s-au născut* eponimii lor. Astfel, în decorul hoşenului aceste nume sunt asociate celor 12 pietre preţioase descrise în *Ieşirea* (28, 17 - 20), în textele iudaice din *Midraş Raba* ele sunt asociate celor 12 culori ale pietrelor amintite, în unele mozaicuri din Orientul Apropiat ele sunt simbolizate de cele 12 semne ale zodiacului, care, la rândul lor, sunt firesc legate de cele 12 luni ale anului astronomic.

Programele iconografice ale bisericilor sunt și ele coduri. Aici diferite părți concrete ale suprafeţelor interioare sau exterioare ale edificiului de cult (pereții, bolțile, turlele, pandantivii, calotele cupolelor, concele absidelor, arcurile de triumf, stâlpii și coloanele, ambrazurile ușilor, glafurile ferestrelor etc.) se codifică în teme și subiecte iconografice (cu alte cuvinte – în tipuri iconografice). Astfel, calota cupolei centrale este asociată imaginii Pantocratorului, tamburul cupolei – ierarhiilor cerești sau profeților veterotestamentari, pandantivele – evangheliștilor, conca absidei altarului – Maicii Domnului cu pruncul Iisus flancată de Arhangheli, registrul mediu al absidei altarului – Euharistiei, registrul inferior al aceleiași abside – Amnosului și ierarhilor, proscomidia – viziunii sfântului Petru al Alexandriei, diaconicul – întâmpinării Domnului, arcul triumfal – medalioanelor, registrele medii ale pereților naosului – ciclului cristologic, registrul inferior al pereților naosului – sfinților militari, jumătatea sudică a peretelui de vest al naosului – tabloului votiv, ambrazura ușii dintre naos și pronaos – sfinților Zosima și Maria Egipteanca, bolta ambrazurii – mâinii lui Dumnezeu, gropnița – Menologului, bolta pronaosului – Maicii Domnului de tip Blacherniotissa, pandantivele bolții pronaosului – melozilor, peretele de est al exonartexului – Judecății de apoi ș. a. m. d. În acest context *erminiile* de tip postbizantin (de tipul *Cărții de pictură* a lui Dionisie din Furna) sau *podlinnikurile* explicative rusești pot fi privite ca adevărate *cărți de coduri*. Un exemplu ironic şi umoristic de codificare iconografică a diferitor tipuri de suporturi ale imaginii (conjugate cu diferite perioade calendaristice: zile ale săptămânii, luni şi anotimpuri) ne oferă Milorad Pavić în *Dicţionarul khazar*:

> „ (...) Picta hrănind şi îngrijind totul în jurul său cu culori, de la pervaze şi oglinzi, până la stupi şi dovleci, de la ducaţi de aur până la mânze. Pe copitele calului său îi picta pe cei patru evanghelişti, Matei, Marcu, Luca şi Ioan, pe unghii îşi picta cele zece porunci, pe cofa fântânii o va pune pe Maria Egipteanca, pe cele două obloane din fereastră câte o Evă, pe prima Evă (Lilit) şi pe a doua (a lui Adam). Picta şi pe ciolane, pe dinţii săi ori ai altora, pe buzunarele întoarse pe dos, pe căciuli şi tavane. Pe douăsprezece ţestoase vii îi pictă pe cei doisprezece apostoli, după care le dădu drumul în pădure, ca să se împrăştie care încotro. Nopţile erau blânde precum odăile, alegea una care îi plăcea, intra, aşeza lampa în spatele panoului şi picta o icoană în diptic. O icoană cu arhanghelii Gavril şi Mihail înmânându-şi unul altuia, în noapte, dintr-o zi în alta, sufletul unei păcătoase, Mihail aflat într-o marţi iar Gavril într-o miercuri. Păşeau pe numele acestor zile şi din picioare le ţâşnea sângele de la ascuţişul literelor. Picturile lui Nikon Sevast erau divine iarna, poate de la străvezimea zăpezii, în nici un caz vara, în plin soare. Atunci aflai în ele o amărăciune, ca fiind pictate în beznă, iar surâsul chipurilor se stingea lent, începând din aprilie, ca să reînvie cu prima zăpadă (...)”[47].

Fiind un cod, programul iconografic necesită timp pentru a fi decodat. Decodarea se face prin „lectura” programului. Datorită introducerii coordonatei temporale, ansamblul de picturi murale a locașului capătă o dimensiune diacronică. Este depășită sincronia specifică – în general – artelor plastice și – în particular – tipului iconografic. Evident că „lectura”

[47] Milorad Pavić, *Dicţionarul khazar*, Bucureşti, Editura Nemira, 1998, p. 87.

programelor iconografice nu este tot atât de strictă pe cât lectura unui text dintr-o carte. Nu suntem constrânși să ne mișcăm doar de la stânga la dreapta și de sus în jos. Privirea noastră poate luneca în diferite direcții, poate examina detaliile, se poate opri sau mișca în cerc etc. Cu toate acestea, dinamica „lecturii" imaginilor de sus în jos – adică de la Pantocratorul din cupolă și până la sfinții și ctitorii din registrul inferior al naosului – completată de „lectura" registrelor de la stânga spre dreapta – începând cu peretele sudic, urmându-i cel vestic și terminând cu cel nordic – constituie mișcarea corectă, așteptată de programatori și consfințită de tradiție.

În criptografie *codurile* se deosebesc de *cifruri* prin faptul că pun mai mult accent pe *sens*, decât pe *caractere*, și, de accea, tind să înlocuiască cuvinte sau fraze întregi prin câteva litere, cifre sau alte simboluri conform unor liste de semnificații incluse într-o *carte de coduri*. De exemplu, un cod poate specifica faptul că grupul de cifre „5487" înlocuiește cuvântul „atac"[48]. Cifrurile prezintă un caz particular de coduri în care se lucrează doar la nivelul literelor, iar mascarea sensului se face prin înlocuirea, conform unui algoritm precis, a fiecăreia din literele textului mesajului cu alte litere, cifre sau simboluri. Algoritmul poate include și anularea unor litere. Unul din cifrurile cunoscute încă din Antichitate îl prezintă așa-numita *permutare a lui Caesar*. După cum scria Suetoniu, oricine voia să descifreze misivele lui Caesar și să le înțeleagă semnificația, trebuia să substituie a patra literă a alfabetului, adică D, cu A, și apoi la fel cu celelalte. Pentru literele de la capătul alfabetului, dacă permutarea le ducea dincolo de Z, alfabetul o lua de la capăt.

Faimosul cod al acrostihului folosit pentru a-l numi pe Iisus Hristos[49] în cântul al VIII-lea al *Oracolelor Sibyline* sau pentru a descoperi *ordinea alfabetică* a literelor în strofele *Imnului Acatist* este, de fapt, tot un cifru. Aici, spre deosebire de cifrul lui Caesar, nu se fac *permutări* ale literelor, ci se recurge la *anulări*. Pentru a citi acrostihul se face abstracție de (cu alte cuvinte se anulează) toate literele versului – cum este în cazul *Oracolelor* – sau ale strofei – cum este în cazul *Acatistului* – cu excepția primei. Mascarea mesajului se datorează în acest caz redundanței explicite și semnificației "de suprafață" a textului versificat (din care pentru lectura acrostihului au importanță doar inițialele versului sau ale strofei). Lectura de la stânga la dreapta a textului se transformă, de fapt, într-o lectură *pe verticală* a caracterelor inițiale. Prezența *coeziunii* și *coerenței* sunt factori decisivi în stabilirea caracterului de *text* al succesiunii de litere ce formează acrostihul. Or, coeziunea semnelor (caracterelor textului!) este asigurată – în cazul nostru – de această lectură ordonată *pe verticală*, iar coerența mesajului rezultă din inteligibilitatea lui. Lectura pe verticală este cea mai frecventă metodă de lectură a acrostihurilor. Dar există și alte modalități de compunere și de decriptare a acestor texte (metoda citirii pe verticală doar a inițialelor versurilor pare sau impare, metoda salturilor ordonate ș. a.). În ceea ce privește conținutul mesajelor acrostihurilor ele, evident, nu se reduc doar la înșirarea *alfabetului* sau la indicarea unor nume. Astfel, bizantinii reușeau să compună versuri în acrostih, folosind, de exemplu, metoda „punerii în rând în metru iambic" ș. a.

Semnificația și metodele de alcătuire a acrostihurilor erau foarte bine cunoscute nu numai în cultura antică sau timpurie bizantină, ci și în cea slavonă din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Astfel, cărturarul Maxim Grecul – în *Scrisoarea către un prieten, conţinând lămuririle a trei greşeli întâlnite în cărţi de către cititorii lor râvnitori* – explică adresatului său rus metoda de compunere a acrostihurilor alfabetice și iambice, folosită de greci în

---

[48] Definițiile și exemplele referitoare la cifruri au fost preluate de noi din cartea lui Stephen Pincock și Mark Frary, *Coduri: o istorie a comunicării secrete*, București, Enciclopedia RAO, 2007, p. 13 și p. 17.
[49] ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΕΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ ΣΤΑΥΡΟΣ – rom. Iisus Hristos, Fiul Domnului, Mântuitorul, Crucea.

canoane; tot el dezvăluie şi obiceiul melozilor bizantini de a-şi semna operele printr-un acrostih format de versurile ultimelor strofe ale cântărilor compuse de ei[50].

Stabilirea, folosirea şi descifrarea codurilor trebuie să urmeze principiului ierarhic şi principiului eficienţei economice. Roman Iakobson a introdus chiar noţiunea de *sub-cod* pentru a descrie sistemele cu mai multe coduri, dintre care unul domină iar altele se află în raporturi de strictă ierarhie. Uneori identificarea *sub-codului* de lecturare corectă a imaginii în cadrul unui cod de lectură mai vast este o condiție absolut indispensabilă pentru înțelegerea mesajului programului iconografic. Un exemplu instructiv în acest sens ni-l oferă istoria cercetării picturilor de la biserica *Tuturor Sfinților* din Părhăuți. Imaginile din registrul superior al peretelui absidei altarului acestei biserici joacă un rol important în economia programului iconografic dar, fiind înnegrite de fum, se citesc cu dificultate. I. D. Ştefănescu nu a identificat a treia scenă din cadrul registrului şi a confundat imaginea *Vindecării celui cu mâna uscată* cu imaginea *Învierii lui Lazăr*[51]. N. Grigoraş[52] a repetat cele scrise de I. D. Ștefănescu, iar Bogdana Irimia[53] a văzut în acest registru scenele *Vindecarea păcătoasei(?)*, *Învierea fiului văduvei (?)*, *Învierea lui Lazăr*, *Iisus şi samariteanca*, *Vindecarea invalidului* şi *Vindecarea orbului*. Toți aceşti cercetători s-au mărginit, de fapt, să cerceteze scenele pictate doar în cadrul codului *ciclului cristologic*. Conform acestui cod, noi avem reprezentate la Părhăuţi următoarele tipuri iconografice: *Necredinţa lui Toma*, *Hristos în faţa mironosiţelor*, *Vindecarea paraliticului*, *Hristos şi Samariteanca*, *Vindecarea orbului* şi

---

[50] Textul acestei scrisori a fost tradus româneşte şi publicat în ediţia: Sfântul Maxim Grecul, *Tâlcuiri şi sfaturi*, Galaţi, Editura Egumeniţa, 2004, p. 203 – 205. Reproducem mai jos conţinutul ei: *Vrei să înveţi ce importanţă au literele scrise înaintea unor canoane. Să ştii, aşadar, că unii autori ai canoanelor, ferindu-se de aceia care, datorită patimii slavei deşarte, îşi însuşesc lucrările altora şi se laudă cu ele, ca şi cum ar fi ale lor şi, dorind să-i izbăvească de o asemenea lăudăroşenie şi slavă deşartă, iar pentru ei să-şi păstreze binecuvântarea şi fericirea celor care măresc lucrările lor duhovniceşti, au alcătuit aşa numitul în greceşte „acrostih" dublu, ceea ce în ruseşte înseamnă: краестрочие sau краегранie. Şi unul este alcătuit de ei după alfabet, iar celălalt este pus în rând în metru iambic, care fie arată sensul întregului canon, fie conţine lauda către sfântul preamărit. Acrostihuri se numesc literele de la începutul fiecărui vers în toate cântările canonului. Astfel, primul vers al canonului Buneivestiri, începe cu litera A: „Αδετω σοι Δεσποινα" 1) în ruseşte: „Да поетъ Tu, Владычице" („Să-ţi cânte, Stăpână"); al doilea vers începe cu litera B: „Βοώ σοι γηθομενος" 2) în ruseşte: „Вопiю Tu, радуяся" („Ţie Îţi cânt, bucură-Te"); al treilea vers începe cu litera G: „Γνωσθίτω μοι" 3) în ruseşte: „Да будетъ ми разумно" („Să-mi fie cunoscut"); al patrulea vers începe cu litera D: „Δολίως με" 4), în ruseşte: „Лестiю меня" („Mă fericesc"); celelalte versuri încep, de asemenea, cu celelalte litere ale alfabetului inclusiv până la cântarea a 7-a. Cântarea a opta conţine în cinci versuri tot alfabetul şi fiecare vers are la începutul fiecărui cuvânt al său literele alfabetului la rând, până la ultima literă (Ω - Omega), iar cântarea a noua conţine sub altă formă tot alfabetul în şase versuri şi alfabetul începe cu ultima literă Ω şi se termină cu litera A, care este începutul întregului alfabet. Această ordine a literelor de început se numeşte la noi acrostih, iar la voi se numeşte краестрочiе, началогранiе sau краегранie. O altă formă a acrostihului, alcătuit din rânduri scrise în metru iambic, constă în următorul lucru: mai întâi* ***autorul canonului alcătuieşte armonios acrostihul în metru iambic****, iar apoi începe să compună versurile canonului, fiecare vers începând cu acea literă care urmează la rând în acrostih. Astfel, acrostihul* ***canonului acatistului*** *în greceşte este următorul: „Χαρας δοχείον, σοί πρέπει χαίρειν μόνη" 5) iar în ruseşte aceasta înseamnă: „Радости прiятелище Тебе подобает радоватися единой" („Ceea ce bucurie ai primit, căci numai Ţie Ţi se cuvine să Te bucuri"). (...) Astfel, literele de la începutul versurilor întregului canon, fiind adunate între ele, alcătuiesc versul iambic al acrostihului. Acest acrostih, Fericitul Iosif (Melodul) îl aşează pretutindeni în ultima cântare a canoanelor sale, arătându-ne cu ajutorul lui cinstitul său nume: primul vers al cântării a 9-a a canonului acatistului la noi, la greci, începe cu litera I, care în greceşte se numeşte „iot"; al doilea vers, începe cu litera Ω, „omega"; al treilea vers începe cu litera Σ „sigma"; al patrulea cu litera H, care la noi se numeşte „ita"; al cincilea cu litera Φ „fi". Aceste cinci litere, adunate între ele, alcătuiesc numele autorului canonului: „Iosif".*

[51] I. D. Ştefănescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris, Editura Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1938, p. 114.

[52] N. Grigoraş, *Biserica Părhăuţi, ctitoria marelui logofăt Gavriil Trotuşan*, în *Mitropolia Moldovei şi Sucevei*, LII, 1976, nr. 5 – 6, p. 405.

[53] B. Irimia, *Semnificaţia picturilor murale de la Părhăuţi*, în *Revista Muzeelor şi Monumentelor*, nr. 1. 1976, p. 62 – 63, textul explicativ la fig. 10 de la p. 62.

Vindecarea celui cu mâna uscată. Această identificare este corectă, dar ea nu ia în considerare faptul că noi avem aici o serie de imagini legate între ele cu mult mai strâns decât o permite asocierea în cadrul destul de variatului *ciclu cristologic*. După cum demonstrează inscripţiile din scenele similare amplasate în absida altarului de la mănăstirea Probota (unde figurează inscripţiile slavone ce încep cu cuvântul *Nedelea* = rom. *Duminica*) şi după cum ne sugerează icoana de hram a bisericii de la Părhăuţi – icoană ce cuprinde scena *Duminca Tuturor Sfinţilor* – aici este vorba de cinci imagini din ciclul *Penticostarului*[54] (*Duminica Tomii*, *Duminica Mironosiţelor*, *Duminica slăbănogului*, *Duminica Samaritencei* şi *Duminica Orbului*). Acest *ciclu al Penticostarului* este, de fapt, un fragment, un *sub-ciclu* al *ciclului cristologic*, dar el conține și o semnificație *calendaristico-eortologică* proprie, care-l individualizează. Numai *Vindecarea celui cu mâna uscată* – a cărei prezenţă se datorează aici tot influenţei exercitate de programul iconografic de la Probota – decade din acest ciclu. Prin urmare imaginile amintite de la Părhăuţi trebuie identificate aplicând *sub-codul* concret al *Duminicelor Penticostarului* și nu codul – luat în totalitatea sa – al *ciclului cristologic*. Dacă I. D. Ștefănescu sau Bogdana Irimia ar fi procedat în acest fel, ei ar fi evitat erorile de atribuire a unor subiecte (de tipul *Învierea fiului văduvei?*) care, deși țin de *ciclul cristologic,* nu fac parte din ciclul *Duminicilor Penticostarului*.

Alt exemplu de dilemă în alegerea codurilor de citire a imaginilor ni-l oferă tipurile iconografice *Bunavestire, Călătoria Magilor*, *Naşterea Domnului*, *Închinarea Magilor*, *Fuga în Egipt* și *Întâmpinarea Domnului*. Ele pot face parte atât din ciclul *cristologic*, cât și din ciclul *Imnului Acatist*. Pentru raportarea corectă a acestor tipuri iconografice la unul din ciclurile menționate trebuie identificat codul lor de „lectură”. De obicei, această identificare decurge din amplasamentul scenelor în cadrul programului iconografic al locașului de cult. Există însă situații când trebuie să apelăm și la citirea inscripțiilor ce însoţesc imaginile. În cazul ciclului *Acatistului* de la Arbore inscripţiile sunt scurte comentarii referitoare la imaginile pictate şi nu citate din textul imnului. Mai mult decât atât, chiar şi ordinea amplasării scenelor la Arbore diferă de ordinea obişnuită a strofelor imnului (această ordine în originalul grec al imnului urma codul alfabetic şi forma un acrostih: fiecare din cele 24 de strofe începea cu următoarea literă a alfabetului grec). Din aceste motive identificarea imaginilor ciclului de la Arbore se face nu printr-o simplă citire a inscripțiilor, ci printr-o analiză iconografică comparativă cu alte cicluri similare ale *Acatistului* (biserica din Părhăuți, mănăstirea Therapont ș. a.). În cazul *Acatistului* de la Humor o parte din ilustraţiile imnului înregistrează un decalaj de 2 strofe între imaginea reprezentată şi textul însoţitor (vezi punctul „ f” al următorului paragraf). Acest fenomen se datorează *alterării concordanţei* – din diverse motive (erorile zugravilor, repictările etc.) – între codurile vizual şi cel textual al aceluiaşi ciclu al *Imnului Acatist*.

Enigmele ilustrării *Acatistului* din pictura Moldovei medievale

De cifrul alfabetic al *Imnului Acatist* este strâns legat simbolismul lui numerologic. Cele 24 de strofele ale imnului se succed începând fiecare cu următoarea literă a alfabetului grec. Astfel, se face o trecere în revistă a întregului alfabet grec, compus din 24 de litere. La aceasta se adaugă valoarea simbolică pe care o capătă în cadrul *Acatistului* numărul de 24 de caractere. Acest număr 24, cât şi multiplii săi, egali cu 144 (=24·6) şi cu 288 (=24·12), pot fi descoperiţi în numărul de strofe (=24), în numărul de versuri a fiecărei părţi (=144) şi în numărul total de versuri ale imnului (=288). Ermanno M. Toniolo a emis chiar o ipoteză conform căreia şi numărul total de silabe ale imnului trebuie să fi fost, iniţial, egal cu 3456 –

[54] Care cuprinde *Duminicile Penticostarului*, cu alte cuvinte acele duminici care sunt situate între *Învierea Domnului* şi *Rusalii* (*Pogorârea Sfântului Duh* în a 50-a zi).

un multiplu al lui 24 (=24·12·12 sau 288·12). După părerea acestui cercetător, cele 287 de silabe – cuprinse în originalul grec al fiecărei perechi de strofe (impară şi pară!) a imnului – lăsau loc unui *titlu* de 12 silabe – *titlu* – , evident, diferit de cel folosit în ziua de azi. De numărul 24 şi de jumătatea lui – egală cu 12 – precum şi de pătratul ei – egal cu 144 – sunt legate o serie de similitudini ce înrudesc numerologia *Imnului Acatist* de numerologia simbolică a *Apocalipsei Sfântului Ioan Teologul* (cea de a doua cifră care, asemeni unui fir roşu, străbate întregul text al *Apocalipsei* este cifra *șapte*[55]). Nu este exclus ca programatorii sau zugravii picturilor murale de la Arbore (posibil, chiar Dragoșin Coman și membrii echipei lui) să fi introdus și ei unele cifruri speciale – destinate doar inițiaților – în amplasarea ilustrațiilor la strofele Acatistului. Astfel, încă la sfârşitul anilor '20 ai secolului trecut Paul Henry a observat „bulversarea ordinii scenelor"[56] în ilustrarea părţii a doua a ciclului *Acatistului Buneivestiri*[57] de pe fațada sudică a bisericii *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul*. Acest fenomen părea pe atunci cu totul unic, datorat unui „capriciu inexplicabil"[58] al autorilor frescelor. În favoarea acestei opinii pledau celelalte *cicluri* ale *Imnului Acatist* din pictura murală românească a secolului al XVI-lea, cicluri în care – cu excepţia unor nesemnificative abateri, legate de structura compoziţională a decorului faţadelor sau de amplasarea ferestrelor, – ordinea scenelor *Acatistului*, consacrată de alfabetul grec[59], rămânea imuabilă.

Descoperirea faptului că abaterea în ordinea consacrată a ilustraţiilor la *Imnul Acatist* poate fi rezultatul unui algoritm de recombinăre (voită!) a imaginilor, ne-a condus la ideea posibilităţii unei acțiuni deliberate a autorilor sau a programatorilor frescelor în scopul de a cripta ordinea menționată. Care era scopul acestei criptări e greu de zis. Nu este exclus ca aici să fi fost un joc prin care autorii voiau să demonstreze inițiaților sofisticarea şi rafinamentul lor în elaborarea programului iconografic. Exemple de acest fel mai există în istoria artei de sorginte bizantină. De exemplu, în celebra icoană a *Laudei Maicii Domnului cu scene din Acatist* de la Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului Moscovei ordinea ilustrațiilor imnului este bulversată într-un mod similar.

---

[55] Cele ***şapte biserici*** care sunt în Asia (1; 4 şi 11), cele ***şapte sfeşnice*** de aur (1; 12), cele ***şapte stele*** (1; 16), cele ***şapte făclii*** de foc (4; 5), cele ***şapte duhuri*** ale lui Dumnezeu (4; 5), cele ***şapte peceţi*** ale Cărţii (5; 1), cele ***şapte coarne*** şi ***şapte ochi*** ai Mielului înjunghiat (5; 6), cele ***şapte capete*** şi ***şapte cununi*** împărăteşti ale balaurului (12; 3), cele ***şapte capete*** ale fiarei (13; 1 şi 17; 3), cei ***şapte îngeri*** având ***şapte pedepse*** (15; 1 şi 6), cele ***şapte cupe*** de aur ale mâniei lui Dumnezeu (15; 7 şi 16; 1).

[56] Paul Henry, *Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Akathiste dans la peinture murale extérieure de Bukovine*, în *Bibliothèque de l'Institut Français des Hautes-Études en Roumanie. Melanges*, 1928, p. 44.

[57] *Imnul Acatist*, alcătuit din 24 de strofe şi o strofă introductivă (aşa-numitul *Proimion*), este divizat în două părţi. Prima parte cuprinde strofele 1 – 12, conţinutul cărora este legat de succesiunea *istorico-liturgică* a scenelor evangheliei copilăriei Domnului, celebrate în ciclul extins al Naşterii. Partea a doua cuprinde strofele 13 – 24, în care sunt prezentate în formă versificată principalele adevăruri *dogmatice* mariale mărturisite de Biserica veche. Apud.: Ermanno M. Toniolo, *Acatistul Maicii Domnului explicat. Imnul şi structurile lui mistagogice*. Sibiu, 2009, p. 293. În tradiţia ştiinţifică a cercetării *Imnului Acatist*, prima lui parte este numită *parte istorică*, iar partea a doua – *parte dogmatică*.

[58] Paul Henry, *Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Akathiste …*, p. 44.

[59] Prezentat în formă de acrostih alfabetic în textul grec bizantin original. Astfel, strofele imnului se succed începând fiecare cu următoarea literă a alfabetului grec, care constă din 24 de semne. Vezi: Ermanno M.Toniolo, *op. cit.*, p. 293.



Arbore. Biserica *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul*. 1541.
Numerele din imagine indică ordinea strofelor *Imnului Acatist*.
Se observă că strofa a 16-a este ilustrată de 2 ori. Sub pisanie, deasupra portalului, se află imaginea *Anapesonului* care nu face parte din *Imnul Acatist*.

Investigarea celorlalte cicluri ale *Imnul Acatist* din pictura murală a Moldovei secolului al XVI-lea a permis formularea următoarelor concluzii:

a) O particularitate a iconografiei *Acatisului* de la Probota – care se va repeta la Sf. Gheorghe-Suceava şi la Humor – o constituie includerea în partea dreaptă a ansamblului strofelor pictate a imaginii *De tine se bucură*. Această imagine provine din arta icoanei şi nu ilustrează vreo strofă a *Acatistului*;

b) O altă particularitate comună ctitoriilor de la Probota, Sf. Gheorghe-Suceava, Humor şi Lavrov (Ucraina de Vest) o prezintă redacţia în formă de *Răstignire a lui Hristos* a ilustraţiei la strofa a 18-a (*Vrând să mântuiască lumea...*);

c) Specifică celor patru ctitorii este şi redactarea ilustraţiei la strofa a 17-a (*Pre ritorii cei mult vorbitori...*) în forma adorării unei icoane a Maicii Domnului cu pruncul Iisus;

d) Redactarea abreviată a ilustraţiei la strofa a 20-a (*Împărate sfinte, de Ţi-am aduce cântări şi psalmi...*) la Probota este condiţionată de micşorarea spaţiului rezervat acestei ilustraţii din motivul includerii pisaniei bisericii în structura decorativă a *Acatistului* zugrăvit;

e) Un detaliu iconografic foarte important îl prezintă la Probota reprezentarea ilustraţiei la strofa a 15-a (*Cu totul a fost între cei de jos...*) în forma de *Sf. Treime neotestamentară*. Vom regăsi aceeaşi redactare a ilustraţiei la această strofă în frescele de la Sf. Gheorghe-Suceava, Humor, Moldoviţa, Suceviţa (intradosul arcului triumfal);

f) O trăsătură specifică a *Acatistului* de la Humor o prezintă decalajul între imaginile ce ilustrează imnul şi citatele slavone cu începutul textelor strofelor. Astfel, textele ce însoţesc ilustraţiile 8 – 13 sunt rămase în urmă *cu două strofe*. Începând cu strofa a 14 are loc recuperarea decalajului între text şi imagine. Dar această recuperare este doar parţială, de o

strofă. Abia în imaginile ce ilustrează strofele 17 – 21 s-a produs corectarea textelor însoţitoare. O examinare atentă a corecţiilor operate inscripţiilor certifică datarea lor târzie (în raport cu perioada de realizare a frescelor de la Humor). De altfel, aceste corecţii nu sunt complete. Astfel, ilustraţia la strofa a 20-a (*Împărate sfinte, de Ţi-am aduce cântări şi psalmi...*) este însoţită de inscripţia slavonă „*Blagodati v'shotea…*" („*Vrând sa dea har...*") care ar fi trebuit să însoţească ilustraţia la strofa a 22-a a *Acatistului*. Cât priveşte ilustraţia la amintita strofă 22, ea este însoţită de textul slavon „*V'skresenie Hristovo*" („*Învierea lui Hristos*") – text – ce nu este un citat din *Acatist* ci doar o consemnare a tipului iconografic folosit la ilustrarea strofei;

g) O altă curiozitate a *Acatistului* de la Humor o prezintă dublarea ilustrării *Proimionului*. Prima dată *Proimionul* este ilustrat ca o *Adorare a Maicii Domnului cu pruncul Iisus* (în fresca din dreapta compoziţiei *De Tine se bucură*), iar a doua oară, în formă de *Asediu al Constantinopolului* (în registrul inferior al faţadei);

h) *Acatistul* pictat la Moldoviţa urmează, în linii generale, tradiţia iconografică bizantină de ilustrare a imnului. Cu toate acestea se observă şi unele abateri. Astfel, apariţia în ilustraţia la strofa a 13-a (*Arătat-a făptură nouă...*) a copacului cu Sfânta Scriptură – spre care arată Hristos apostolilor – este o noutate ce va fi reiterată la Părhăuţi, Arbore şi Voroneţ;

i) O trăsătură specifică a *Acatistului* de la Moldoviţa o prezintă inversarea conţinutului ilustraţiilor la ultimele două strofe ale imnului. Astfel, imaginea bisericii din ilustraţia la strofa 24 (*O! Maică prea lăudată...*) ar fi trebuit să aparţină ilustraţiei la strofa 23 (*Cântând naşterea ta, te lăudăm toţi, ca pe o Biserică...*) şi viceversa;

j) Redactarea iconografică a imnului de la Părhăuţi se deosebeşte radical de redactările rareşiene atestate la Probota, la Sf. Gheorghe-Suceava şi la Humor. *Acatistul* de la Părhăuţi împreună cu cel de la Arbore aparţin variantei ilustrate a imnului atestate pentru prima dată în icoana bizantină (de sfârşit de secol XIV) *Lauda Maicii Domnului cu scene din Acatist* de la Catedrala *Adormirea Maicii Domnului* a Kremlinului Moscovei. Or, de această variantă a *Acatistului* ţin atât celebrele fresce ale lui Dionisi de la Mănăstirea Therapont cât şi marea majoritate a icoanelor ruseşti de secol XVI – XVII;

k) Partea a 2-a a *Acatistului* de la Voroneţ urmează pe cele de la Părhăuţi şi Arbore. Acest lucru devine evident dacă examinăm ilustraţiile la strofele a 13-a, a 17-a, a 18-a şi a 22-a. Starea de conservare a ciclului *Acatistului voroneţian* – din cauza faptului că era situat pe zidul de nord al locaşului, supus într-o măsură mai mare intemperiilor – este extrem de precară. Imaginile din registrele inferioare au dispărut completamente. Până în ziua de astăzi nu încetează polemica legată de prezenţa sau absenţa la Voroneţ a imaginii *Asediul Constantinopolului*. Din totalul de 24 de strofe ale *Acatistului*, la Voroneţ au fost prezentate cu siguranţă doar 23. Absenţa ilustraţiei la o strofă este legată de tăierea în grosimea zidului a ferestrei nordice a locaşului. Gradul de conservare al picturii nu permite indicarea cu precizie a numărului strofei ilustraţiei-lipsă. Cu certitudine poate fi stabilit doar faptul că lacuna respectivă se referă fie la strofa a 7-a fie la strofa a 8-a a primei părţi a imnului;

l) Probabil că, iniţial, pe faţada sudică a bisericii *Înălţarea Domnului* a mănăstirii Suceviţa puteau fi văzute toate cele 24 de ilustraţii la *Imnului Acatist*. Acoperişul pridvorului deschis a astupat ilustraţia la strofa a 12-a (*Vrând Simeon...*) a imnului. În ceea ce priveşte *Acatistul* pictat pe intradosul arcului triumfal din interiorul bisericii mari de la Suceviţa, aici au fost identificate 17 compoziţii ce ilustrează – într-o anumită dezordine – strofele 2, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 15, 17, 24, 16, 19, 22, 13, 23, 20 ale imnului. Numărul impar de strofe se datorează faptului că imaginea *Sf. Treimi neotestamentare* ce ilustrează strofa a 15-a (*Cu totul a fost*

între cei de jos...) – amplasată pe locul cheii de boltă a arcului semicircular – ocupă un spaţiu dublu în raport cu spaţiul oferit altor ilustraţii.

Limba slavonă – cod cultural al Răsăritului ortodox medieval

Unul din cele mai importante *coduri culturale* ale Răsăritului ortodox medieval îl reprezenta limba în care era oficiat serviciul divin, erau scrise și citite cărțile, erau întocmite documentele bisericești și laice, era ținută cancelaria etc. Inițial aceasta a fost greaca veche, transformată pe parcurs în greacă bizantină. Ulterior, acesteia i s-a adăugat slavona, care, în unele țări, a reușit chiar s-o substituie. Aproape pe tot parcursul Evului Mediu ţările române au folosit slavona de izvod medio-bulgar în calitate de limbă a bisericii și a cancelariilor domnești. Scrisul în limba română cu caractere chirilice apare abia în secolul al XVI-lea (celebra scrisoare a lui Neacşu[60]!) dar este încă extrem de nesemnificativ ca pondere și răspândire. Ce prezenta însă slavona scrisă și, parțial – în mediile cărturărești –, vorbită de către români. În istoriografia noastră mult timp a dominat punctul de vedere al lui André Mazon conform căruia muntenii, oltenii și moldovenii, *vorbind o limbă total deosebită de slavonă (...) au fost păstrătorii cei mai fideli ai purității textelor medio-bulgare. În timp ce cărturarii sud-slavi erau înclinaţi să introducă formele limbii vorbite, alterând limba în care fuseseră scrise, iar cărturarii ruşi le transpuneau automat în redacţia rusă a slavonei, cărturarii români, pentru care medio-bulgara era un fel de latină medievală, o limbă moartă şi străină, învăţată din cărţi, păzeau cu sfinţenie formele iniţiale, ba chiar transcriau modelele defectuoase într-o curată şi „academică" medio-bulgară*[61]. Posibil, ca în cazul manuscriselor această opinie să fie întemeiată. Dar numărul mare de erori și de abateri de la norme, observate în inscripțiile pictate, – erori și abateri – în mare parte cauzate de o fonetică străină urechii românului, ne face, totuși, să ne îndoim de omniprezența acestui fenomen. Această îndoială sporește exponențial atunci când conştientizăm faptul că în secolele al XV-lea și al XVI-lea cărturarii noştri aveau de a face cu o slavonă medio-bulgară destul de complicată, destul de ermetică și suficient de greu de stăpânit. Era o limbă sofisticată, rezultată în urma *reformei scrierii slave* întreprinse de către patriarhul Eftimie al Târnovei[62] și de către discipolii săi. O particularitate esențială a acestei limbi o constituia imensa distanță ce o separa de idiomurile vernaculare ale slavei vorbite. Conform ideilor reprezentanților Școlii de la Târnovo, limba literară trebuia să fie o limbă sfântă, o limbă care să nu poată fi atinsă de viaţa profană. Ea trebuia exprimată printr-o ortografie complicată, care să nu fie accesibilă oricui. Doar înțelepții aveau dreptul să o folosească[63]. Polemicile legate de existenţa limbii sfinte, limbii în care I-a vorbit Dumnezeu lui Adam, limbii îngerilor, a

---

[60] Scrisoarea lui Neacşu din Câmpulung (1521) este cel mai vechi document păstrat scris în limba română. Ea a fost descoperită în 1894 de Friedrich Stenner în Arhivele Naționale ale județului Brașov, unde se păstrează și astăzi. Documentul original pe hârtie, cu pecete aplicată pe verso, se referă la mişcările militare ale Otomanilor la Dunăre și trecerea lui Mohammed-Beg prin Țara Românească.

[61] Vezi prefața lui Dan Zamfirescu la cartea : Dmitri S. Lihaciov, *Prerenaşterea rusă. Cultura Rusiei în vremea lui Rubliov şi a lui Epifanie Preaînţeleptul (sfârşitul sec. al XIV-lea începutul sec. al XV-lea)*, București, Editura Meridiane, 1975, p. 17.

[62] Patriarhul Eftimie al Târnovei a dus o corespondenţă activă, inclusiv cu ţările române. S-au păstrat două scrisori de răspuns, adresate de către patriarh Cuviosului Nicodim de la Tismana. În prima, eruditul ierarh răspunde la câteva întrebări dogmatice: despre sfinţii îngeri, despre existenţa răului în lume, despre Sfânta Cruce, despre întrupare şi despre suflet; din a doua scrisoare s-a păstrat numai o întrebare şi un răspuns cu privire la curăţia morală a celor ce vor să se preoţească. Această corespondenţă arată, dincolo de exaltarea curăţiei morale a cinului preoţesc, temeinice cunoştinţe teologice, mergând până la aprofundarea subtilităţilor de gândire ale unor scrieri ca, de pildă, *Ierarhia cerească* a lui Pseudo-Dionisie Areopagitul, fiind primul cititor de la noi, cunoscut până acum, al acestor opere patristice.

[63] Dmitri S. Lihaciov, *Prerenaşterea rusă. Cultura Rusiei în vremea lui Rubliov şi a lui Epifanie Preaînţeleptul (sfârşitul sec. al XIV-lea începutul sec. al XV-lea)*, București, Editura Meridiane, 1975, p. 92.

forţelor cereşti, polemicile legate de legitimarea diferitelor scrieri şi alfabete au fost, de altfel, frecvente pe tot parcursul Evului Mediu. Străvechea dilemă formulată încă de Platon în dialogul *Cratylos* („*A ales oare Nomotetul cuvintele care numesc lucrurile potrivit naturii (physis) lor sau le-a atribuit printr-o lege sau convenţie omenească?*")[64] este rezolvată de oamenii medievali în conformitate cu perspectiva valorii absolute, transcendente şi providenţiale a „*cuvintelor*". Pentru medievali limba (cu *cuvintele* ei) nu poate fi doar o convenţie încheiată între purtătorii muritori ai cutare sau cutare idiom. Pentru reprezentanţii Şcolii de la Târnovo *cuvântul* scris şi *fiinţa* pe care acesta „*o reprezintă*" erau inseparabile[65]. Putem observa aici unele influenţe ale *realismului* filosofic medieval în opoziţie cu *nominalismul*: *universaliile* la care indică *cuvintele* constituie aici „*realităţi*" de sine stătătoare, anterioare atât intelectului uman, cât şi lucrurilor individuale[66].

Discipol al patriarhului Eftimie, cărturarul Konstantin Kosteneţki pleca de la ideea că fiecare particularitate *a scrisului, a scrierii grafice, a exprimării* îşi are sensul ei[67]. A înţelege o noţiune consta în a o exprima bine, iar *cunoaşterea* însemna, pentru el, *reprezentarea lumii prin mijlocirea limbii*. Se ştie că concepţiile Şcolii de la Târnovo au fost profund influenţate de gândirea isihastă. Dar isihaştii vedeau în cuvinte *fiinţa* fenomenelor indicate (de ele). Astfel, în cuvântul „*Dumnezeu*" ei îl vedeau pe *Însuşi Dumnezeu*. De aceea, în lumina concepţiei isihaste, *cuvântul* care ilustrează un *act* sfânt este tot atât de sfânt ca şi acel *act*[68]. Dar cât de sfinte trebuie să fi fost cuvintele în care Dumnezeu i-a vorbit lui Moise, cât de sfinte trebuie să fi fost cuvintele în care au fost exprimate profeţiile vetero-testamentare sau au fost întocmite mărturiile evanghelice referitoare la Hristos? Cărturarii secolului al XIV-lea evident că îşi dădeau seama de prioritatea limbilor ebraică şi greacă în ceea ce priveşte sfinţenia tradiţiei ortodoxe. Deşi în Bizanţul timpuriu au existat unele tentative de a-i atribui lui Adam limba siriacă (aramaică), – fapt atestat de Teodoret, episcopul Cirului, încă în secolul al V-lea[69], – totuşi, a învins punctul de vedere exprimat în povestirea despre Ever din *Cronica* lui George Hamartolos. Conform acestei povestiri, după separarea limbilor ca rezultat al pedepsei pentru încercarea de a construi turnul Babel, singurii oameni cărora Dumnezeu le-a îngăduit să păstreze vechea limbă a lui Adam au fost urmaşii dreptului Ever, adică evreii[70]. De aici bizantinii au tras concluzia ca cea mai veche şi cea mai sacră limbă a omenirii trebuie să fi fost ebraica. Limba greacă era acceptată ca o limbă mai tânără, dar tot atât de sacră, întrucât în această limbă au fost scrise majoritatea textelor *Noului Testament*. Limba latină avea în arealul bizantin o importanţă mai mică, dar şi această limbă intra în triada limbilor consacrate. Legitimarea limbii latine era garantată de inscripţia de pe crucea lui Hristos, inscripţie în care, la ordinul lui Pilat, textul *Iisus Nazoreul Regele Iudeilor* a fost ortografiat în trei limbi (ebraică, greacă şi latină). În lumina acestor idei medievale, pentru a legitima existenţa limbii slavone în calitate de limbă a Bisericii Ortodoxe, Konstantin Kosteneţki a încercat să construiască o întreagă *teorie* a relaţiilor *de rudenie* (evident, de natură *sacră* şi nu *genetică*) între limbi. Limbii slavone, conform acestei „*teorii*", îi revine

---

64 Umberto Eco, *În căutarea limbii perfecte*, Iaşi, Editura „Polirom", 2002, p. 16.
65 Dmitri S. Lihaciov, *op. cit.*, p. 87.
66 Vezi definiţia noţiunii de „*Realism medieval*" la Lazăr Şăineanu în „*Dicţionarul universal al limbii române*", Chişinău, Editura „Litera", 1998, p. 753, articolul „*Realism*".
67 Dmitri S. Lihaciov, *op. cit.*, p. 87.
68 Ibidem, p. 89.
69 *Сказания о начале славянской письменности*. Москва, Editura *Наука*,1981, nota 4 la capitolul VI de la p. 185. Merită să remarcăm faptul că autorul slav anonim al „*Povestirii călugărului Hrabr*"(anii '90 ai secolului al IX-lea) a încercat să folosească această afirmaţie a lui Teodoret al Cirului în argumentarea necesităţii introducerii scrierii slavone. Astfel, negarea existenţei primordiale a celor trei scrieri sacre (ebraica, greaca şi latina) prin absenţa limbilor respective în perioada antediluviană, ridica statutul noilor limbi şi al noilor scrieri, inclusiv statutul şi valoarea limbii slavone în biserică.
70 *Cronica* lui George Hamartolos, capitolul „*Despre Ever*".

rolul de *limbă-fiică*[71]. Cuvintele şi semnele grafice ebraice sunt „taţii”, iar cuvintele şi semnele diacritice greceşti sunt „mamele” limbii slavone[72]. De aceea limba slavonă literară (deosebită de slavona vorbită!) trebuie să se subordoneze „părinţilor” ei. În practica literelor slavone ale acelei perioade, aceste idei ale lui Kosteneţki şi ale altor reprezentanţi ai Şcolii de la Târnovo au dus la separarea literaturii bisericeşti de restul scrierilor literare, la crearea unei limbi aristocratice şi a unei literaturi extrem de sofisticate, destinate unui număr restrâns de iniţiaţi în studiul *Cuvântului lui Dumnezeu*[73]. Doar, după cum se ştie, între o *limbă enigmatică*, incomprehensibilă majorităţii populaţiei, şi o *ştiinţă secretă*, presupusă a fi extrem de profundă, distanţa nu este chiar atât de mare. Opţiunea între *accesibilitatea* acordată profanilor şi *profunzimea* secretă acordată doar iniţiaţilor era tranşată de cărturarii Şcolii de la Târnovo în favoarea *profunzimii*, oricât de ermetică şi inaccesibilă ar fi fost ea. În această ordine de idei, atât *grafemele* incomprehensibile, cât şi *pseudo-inscripţiile* din imaginile pictate în fresce, miniaturi sau icoane îşi aveau rostul lor, rost care era departe de a fi doar *decorativ*. Ele toate trimiteau la o „limbă sacră”[74], necunoscută profanilor, sau la un „mesaj divin”, a cărui profunzime depăşea modestele capacităţi umane de înţelegere. *Teologia mistică* a lui Dionisie Pseudo-Areopagitul furniza suficiente argumente în favoarea unei atare abordări a mesajului *scris*. Or, scopul suprem al cunoaşterii teologice – *Divinitatea* (=*Dumnezeu*) – nu putea fi atins în obiectivul său final şi absolut, întrucât *Dumnezeu*, după Pseudo-Dionisie, „*nu poate fi nici exprimat, nici înţeles*”[75]. În acest context, *ilizibilul, tainicul, cripticul* demonstra gradul suprem de religiozitate, iar *criptograma decorativă* devenea simbol al rafinamentului intelectual şi al iniţierii spirituale.

Inscripţiile simulate din arta ortodoxă

Multe *criptograme* din manuscrisele slavone ale bibliotecilor româneşti au fost cercetate încă la frontiera secolelor XIX – XX de Aleksandr Iaţimirski, cunoscutul slavist de origine basarabeană. În artele vizuale creştin-ortodoxe – în special în pictura monumentală şi în icoană – *criptogramele* se întâlnesc, însă, foarte rar, de obicei, în unele texte zgâriate în secret de vizitatori. Cu mult mai des întâlnim *anagrame* şi *pseudo-inscripţii*. Cele mai complexe anagrame prezintă, de regulă, litere – uneori destul de multe – care însoţesc imaginea simbolică a *Crucii Golgotei* sau alte imagini schematice similare. Formele abreviate (reduse doar la iniţiale) ale numelor lui Iisus Hristos şi a Maicii Domnului prezintă cele mai simple, dar şi cele mai răspândite anagrame din pictura ortodoxă. Cât priveşte *pseudo-inscripţiile,* numărul lor este impunător în operele de artă bizantină şi post-bizantină, frescele moldave sau valahe nefiind o excepţie în acest sens. *Pseudo-inscripţiile* pot fi amplasate pe filactere desfăşurate, ca în cazul profeţilor din absida laterală a Bisericii Domneşti din Târgovişte, ele pot apărea în decorul vestimentar al unor ierarhii cereşti, ca în cazul *Domniilor* din

---

[71] Dmitri S. Lihaciov, *op. cit.*, p. 88.

[72] Ibidem. În cazul de faţă este interesant de remarcat faptul că pentru Konstantin Kosteneţki chiar şi literele sunt „însufleţite”: consoanele reprezintă bărbaţi, iar vocalele – femei. Primele domină, celelalte se subordonează. Semnele diacritice reprezintă acoperămintele pentru cap ale femeilor. De aceea nu se cuvine ca bărbaţii (consoanele) să poarte aşa ceva deasupra lor. Femeile (vocalele) îşi pot descoperi capul doar acasă, în prezenţa soţilor. Astfel, există vocale care nu au semne diacritice atunci când se află lângă sau între consoane.

[73] Dmitri S. Lihaciov, *op. cit*., p. 90 şi p. 92.

[74] Conceptul existenţei unei „limbi sacre”, inaccesibile muritorilor (sau accesibile numai celor aleşi) este extrem de vechi. În literatura mediteraneană el a apărut încă cu un mileniu înainte de apariţia creştinismului. Astfel, în textele lui Homer descoperim antiteza între *limba zeilor* şi *limba oamenilor*. De exemplu, cuvântul „sînge” în *limba zeilor* la Homer este desemnat prin „ιχωρ”, iar în *limba oamenilor* prin „αιμα”. Vezi: *Мифы народов мира*, Том I, Москва, Editura „Советская энциклопедия”, 1980, p. 532.

[75] Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine*. *Teologia mistică*, Iaşi, Editura„Institutul european”, 1993, p.154.

tamburului turlei naosului de la Probota, ele pot fi şi un atribut important al portului preoţilor-evrei, ca în cazul lui Aaron sau a lui Zaharia ş. a. Adesea ele vor să simbolizeze texte scrise în limba ebraică – care era considerată a fi, după cum s-a amintit mai sus, limba primordială a umanităţii, limba lui Adam, limba sacră a forţelor cereşti etc.

Dar, ce sunt, totuţi, *pseudo-inscripţiile*? Cum am putea defini această noţiune? Din punctul nostru de vedere, *pseudo-inscripţia* prezintă un *text* autonom, cu particularităţi istorico-cronologice, stilistico-imitative şi coordonate spaţio-temporale bine definite, dar lipsit de *semnificat* în lumea sensurilor şi înţelesurilor pe care le posedă limbajul uman. Nu există o graniţă apriorică şi absolut strictă între *inscripţie* şi *pseudo-inscripţie*. Pot fi cazuri când unele *texte*, considerate mult timp *pseudo-inscripţii*, în urma descifrării îşi recapătă *semnificatul*, devenind, astfel, inscripţii obişnuite. În această ordine de idei, ieroglifele egiptene au avut rol de *pseudo-inscripţii* din momentul uitării semnificaţiei lor la sfârşitul Antichităţii şi până la geniala lor descifrare de către Champollion de la începutul secolului al XIX-lea. Acelaşi lucru putem să îl spunem şi despre enigmaticul *text* al discului de la Phaistos. Atâta timp cât el rămâne nedescifrat, atâta timp cât este pusă în discuţie natura mesajului pe care îl poartă (*inscripţie, calendar, scriere decorativă* ş.a.), el va rămâne o *pseudo-inscripţie*. Similară pare să fie situaţia şi în cazul aşa-numitului *text* de pe filactera demonului (înfrânt de arhanghel) din registrul inferior al celebrei fresce *Judecata de Apoi* de la Voroneţ. Cât timp acest *text* (publicat pentru prima oară, se pare, de Paul Henry[76]) rămâne nedescifrat, cât timp există dubii în privinţa posibilităţii existenţei unui *mesaj* în acest *text*, el va păstra, de asemenea, statutul de *pseudo-inscripţie*.



***Inscripţie simulată pe filactera unui demon înfrânt de arhanghel*.**
Registrul inferior din fresca *Judecata de Apoi*. Mănăstirea Voroneţ. Anul 1547

Aceasta însă nu înseamnă că *textul* respectiv de la Voroneţ prezintă doar o *scriere* ornamentală sau pur decorativă. Considerăm că există o deosebire de ordin semantic între noţiunea de *scriere pur ornamentală* şi noţiunea de *pseudo-inscripţie*. Deşi este adevărat faptul că stilistica *pseudo-inscripţiilor* capătă deseori o formă ornamentală sau decorativă, totuşi, din punct de vedere conceptual, *pseudo-inscripţia* nu se reduce niciodată doar la rolul decorativ pe care i-l atribuie unii cercetători. În marea majoritate a cazurilor, ea poartă implicit *aparenţa, simulacrul* sau chiar *aşteptarea* unei eventuale lecturi[77]. Spre deosebire de

[76] Vezi: Fig. 80 de la p. 223 a lucrării lui Paul Henry, *Monumentele din Moldova de Nord. De la origini pînă la sfîrşitul secolului al XVI-lea*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1984, tradusă după Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord dès origines à la fin du XVIe siècle*, Paris, 1930.
[77] Eventualitatea lecturii în concepţia medievală poate să ţină atât de o limbă „umană" cât şi de o limbă „divină".

ornament sau *decor*, *pseudo-inscripţia* nu afişează, ci ascunde lipsa *semnificatului* (evident, în sensul tradiţional, acceptat de lingvistică, al noţiunii de *semnificat*). Această absenţă a *semnificatului* lingvistic tradiţional nu exclude însă prezenţa unui anumit tip de *mesaj* pe care îl pot purta *pseudo-inscripţiile*. Astfel, specificul şi simbolismul garniturilor de caractere utilizate, modul şi locul amplasării în cadrul programului iconografic, concursul sau conjunctura cu alte elemente (detalii) ale imaginilor adiacente pot să îi ofere *pseudo-inscripţiei* un *mesaj* sau chiar o *semnificaţie* destul de bine definită.

Exemplele de acest fel sunt numeroase. Aici voi aminti doar de cazul celor patru evanghelişti cu cărţile deschise. Este absolut clar că, indiferent de faptul dacă *textele* din cărţile lui Matei, Marcu, Luca sau Ioan sunt ortografiate în formă explicită de *inscripţii* sau dacă sunt doar sugerate în formă de *pseudo-inscripţii*, privitorul iniţiat nu va avea dubii în ceea ce priveşte conţinutul *evanghelic* al acestor texte. Să examinăm acum un caz mai complicat de *pseudo-inscripţie*, al cărei mesaj trebuie *descifrat*. Astfel, în turla recent restaurată a bisericii *Sf. Nicolae* a mănăstirii Probota (1532-1534), la al treilea nivel, destinat *Domniilor*, putem vedea imaginile unor îngeri în mantii similare mantiilor purtate de vechii preoţi evrei. Aceste mantii sunt decorate cu şiruri de *pseudo-inscripţii* ce ar trebui să imite vechile caractere ebraice, dar care prezintă doar o *pseudo-scriere* cu valenţe decorative[78]. Probabil că programatorii de la Probota au vrut să sugereze prin aceste mantii rolul şi simbolismul sacerdotal al acestei categorii de îngeri, care se deosebeşte radical de rolul altor categorii (îngerii-militari, îngerii-vestitori etc.). Fundamentele teologice pentru aceste reprezentări pot fi găsite în interpretarea textului vetero-testamentar al profetului Iezechiel (cap. 9, v. 2) datorată lui Dionisie Pseudo-Areopagitul: „ ... aceasta (se are în vedere separarea damnaţilor de nevinovaţi – C. C.) o va afla primul înger după heruvimi ... care este înveşmântat în *podir* în calitate de simbol al ierarhiei sacerdotale...”[79]. Adevărat că *podirul*, de care pomeneşte Dionisie, nu presupune decorarea cu scrieri ebraice sau de altă natură. Îmbrăcat de preoţii Templului din Ierusalim, *podirul* prezenta o haină lungă, fără mâneci, de culoare azurie, decorată doar cu ornamente în formă de mere sau rodii. Cât priveşte scrierile ebraice cu denumirea celor douăsprezece triburi ale lui Israel – ele constituiau decorul altui tip de îmbrăcăminte sacerdotală mozaică, numită *efod* (*'epod bad*). *Efodul* este pomenit în Vechiul Testament (*Ieşirea*, XXVIII, 6; XXXIX, 2; *I Carte a Regilor*, II, 28; *Osea*, III, 4). Exista un model de *efod*, bogat decorat, purtat de marii preoţi ai Templului din Ierusalim. El era alcătuit din două fâşii de stofă scumpă, ţesută cu aur, vison şi lână, pe care erau imprimate numele celor 12 triburi ale lui Israel. Sfântul Efrem Sirul, în capitolul 28 al comentariilor la cartea vetero-testamentară *Ieşirea*, scria despre *efod* următoarele: „ ... *efodul de aur, tors (în culori) violete, purpurii şi vişinii, împletit cu vison, îl reprezintă pe Emanuel*. *Cele două rame ale efodului simbolizează poporul lui Dumnezeu şi popoarele păgâne, apostolii şi profeţii, forţele celeste şi cele terestre*. *Încheietoarele efodului – două pietre de smaragd, pe care sunt scrise numele fiilor lui Israel, – semnifică cele două testamente* ”[80]. Efodul era utilizat în practicile cultului mozaic, dar avea şi un simbolism profetic bine definit. Nu în zadar Efrem Sirul compara această îmbrăcăminte cu unul din numele lui Dumnezeu (*Emanuel*). Dar *Emanuel* (în trad.: „*Dumnezeu este cu noi*”) este numele Mesiei ce urma să se nască conform profeţiei lui Isaia: „*Iată Fecioara va avea în pântece şi va naşte fiu şi-L vor chema Emanuil*” (*Matei*, 1, 23). În perioada în care marele preot nu oficia cultul, efodul său era atârnat în Templul de la Ierusalim[81]. Această amplasare permanentă a îmbrăcămintei vorbeşte elocvent despre importanţa ei sacrală. Zugravii şi programatorii de la Probota, bazându-se, evident, pe nişte prototipuri iconografice mai vechi, au hotărât să înlocuiască tradiţionalele *podire* din îmbrăcămintea îngerilor cu enigmaticele *efoduri* împresurate cu grafeme pseudo-ebraice.

---

[78] *The restoration of the Probota Monastery: 1996 - 2001*, Editura UNESCO, 2001, p. 58 il. 97 şi p. 367.
[79] Дионисий Ареопагит, *О небесной иерархии*, Санкт-Петербург, „Глаголь”, РХГИ, 1997, p. 82 - 83.
[80] *Восточные отцы и учители церкви IV века*. Антология. Том III, Москва, 1999, p. 387.
[81] *Dicţionar Biblic*, Oradea, Editura „Cartea creştină”, 1995, p. 677, articolul „îmbrăcăminte”, paragraful „D” – „îmbrăcămintea preoţilor”.

Scopul urmărit ţinea, probabil, de accentuarea prin acest veşmânt a demnităţii sacerdotale şi a calităţilor profetice ale îngerilor din ierarhia *Domniilor*.



***Înger în mantie decorată cu grafeme*. Pictură murală din turla bisericii *Sfântul Nicolae* a mănăstirii Probota**

Efodul nu era reprezentat doar în calitate de îmbrăcăminte a îngerilor-sacerdoţi. Cu mult mai des descoperim acest tip de îmbrăcăminte în vestimentaţia preoţilor-profeţi din compoziţia *Judecata de Apoi* (Probota, Humor, Moldoviţa, Voroneţ, Suceviţa). El era reprezentat şi în alte cicluri iconografice unde sunt prezente imaginile preoţilor evrei: Aaron[82] din *Procesiunea tuturor sfinţilor* de la Moldoviţa şi Voroneţ; Zaharia din scenele *Intrarea în biserică a Maicii Domnului* şi *Uciderea lui Zaharia*; imaginile preoţilor-evrei din *ciclul mariologic* ce ilustrează *Protoevanghelia lui Iacob* pictată pe bolta camerei funerare (gropniţei) de la Humor ş.a.

Probabil că cele mai vechi reprezentări ale *efodului* în arta românească apar în picturile murale de factură bizantină (de secol XIV) de la biserica *Sfântul Nicolae* din Curtea de Argeş. Acolo, în fresca *Judecata de apoi*, putem vedea imaginea a trei profeţi vetero-testamentari îmbrăcaţi în *efoduri* ornate cu grafeme indescifrabile, iar în compoziţia *Intrarea în biserică a Maicii Domnului* putem observa imaginea lui Zaharia îmbrăcat într-un *efod* similar. Daniel Barbu, în cartea *Pictura murală din Ţara Românească în secolul al XIV-lea*, mai aminteşte şi

[82] Aici merită să menţionăm că textul slavon de pe filacterul lui Aaron din imaginea de la Voroneţ („*Eşti preot în veac în felul* (*după rânduiala* – C.C.) *lui Melhisedec*") este preluat din *Psalmii* regelui David (psalmul 109, v. 4, în trad. rom. actuală – psalmul 110, v. 4). Acest text care, de fapt, nu-i aparţine lui Aaron, era invocat, de obicei, pentru a ilustra funcţia sacerdotală a lui Hristos din tipul iconografic „*Iisus – Mare Arhiereu*" sau din tipul iconografic „*Împărăteasa stă de-a dreapta Ta*".

de imaginea dreptului Simeon (din ansamblul de la Curtea de Argeş), „ *ce poartă o mantie scurtă, ornată cu grafeme*”[83]. În general însă trebuie să constatăm apariţia cu mult mai rară a *efodului* cu grafeme în vestimentaţia dreptului Simeon (din scena *Întâmpinarea Domnului*).

Putem descoperi pseudo-inscripţii şi în imaginile unor *patriarhi* vetero-testamentari. Astfel, la *mănăstirea Zemen*, în programul iconografic al bisericii cu hramul *Sf. Ioan Teologul*, putem vedea imaginea preotului-patriarh Melhisedec, îmbrăcat într-un *efod* ornat cu caractere decorative ce amintesc puţin de literele alfabetului chirilic[84]. Acelaşi lucru îl putem spune şi despre imaginile lui Aaron şi Melchisedec din decorul mai multor ctitorii moldave din secolul al XVI-lea (Humor, Suceviţa ş. a.).

Pseudo-inscripţii se întâlnesc şi în imaginile extra-vestimentare din pictura murală ortodoxă. La biserica din satul *Berende* (Bulgaria, secolul al XIV-lea), în cadrul compoziţiei *Judecata lui Pilat*, pe masa din faţa procuratorului Iudeii se observă un sul desfăşurat cu o *pseudo-inscripţie*[85]. Exemple de *pseudo-scrieri*, ce înlocuiesc texte reale, ne oferă şi unele opere de artă provincială de secol XV-XVI, opere în care substituirea *inscripţiilor* prin *pseudo-inscripţii* se datorează nu atât dorinţei de a prezenta un mesaj *criptic* sau *antediluvian*, cât banalei nepriceperi sau nedorinţe a zugravilor de a caligrafia un text canonic coerent. Exemple sugestive ale unor astfel de *pseudo-inscripţii* descoperim în pictura uşilor împărăteşti ale iconostasului bisericii părăsite din bazinul râului Luga (colecţia *Muzeului Rus* din Sankt-Petersburg, nr. inv. DR/j - 2002, a, b, Şcoala de pictură din Novgorod, sfârşitul secolului XV – începutul secolului XVI) şi ale iconostasului bisericii vechi din Arhanghelsk (colecţia *Muzeului Rus* din Sankt-Petersburg, nr. inv. DR/j - 2725, a, b, Şcoala de pictură din Novgorod, sfârşitul secolului XV – începutul secolului XVI). Cercetătoarea rusă V. K. Laurina, care a dedicat un întreg studiu acestor uşi împărăteşti, considera că „imitaţia literelor prin *zgârieturi* (aşa-numitele *ţarapki* de pe sulurile sau paginile cărţilor evangheliştilor) este un indiciu al provenienţei provinciale a acestor opere”[86].

În pictura bizantină de secol XIV existau, de asemenea, imitaţii de texte *caligrafiate* pe sulurile sau pe paginile deschise ale cărţilor, ţinute de sfinţi. Apariţia acestor *pseudo-inscripţii* nu se datora aici caracterului provincial al operelor, ci lipsei de spaţiu disponibil pentru o ortografiere completă. Ghennadi N. Popov a descoperit un astfel de *text* în cartea deschisă a apostolului din dreapta prim-planului celebrei icoane bizantine *Soborul celor doisprezece apostoli* (Muzeul de artă A. S. Puşkin din Moscova, nr. inv. 2851, 38 x 34 cm.)[87]. Sunt cazuri când *pseudo-inscripţiile* joacă rolul unor frize ornamentale menite să decoreze suprafaţa

---

[83] Daniel Barbu, *Pictura murală din Ţara Românească în secolul al XIV-lea*, Bucureşti, Editura „Meridiane”, 1986, p. 45.

[84] Vezi imaginea în: Анна Рошковска, Лиляна Мавродинова, *Стенописен орнамент*, София, 1985, il. nr. 83 de la p. 202.

[85] Canonul iconografic, prezent în *Erminia* lui Dionisie din Furna (anii ’30 – ’40 ai secolului al XVIII-lea), ne oferă o informaţie târzie referitoare la conţinutul inscripţiei de pe sulul lui Pilat: „*Răstigniţi pe cruce şi duceţi la locul obişnuit al osândei între doi tâlhari pe Iisus Nazariteanul, căci el strică norodul, batjocoreşte pe Cezar şi îşi zice Mesia în chip mincinos, căci aşa mărturisesc bătrânii acestui popor*”. Nici un cuvânt din acest text însă nu poate fi descifrat în înlănţuirea de pseudo-caractere decorative de pe sulul lui Pilat reprezentat la biserica din Berende. Nu putem fi siguri nici măcar de faptul că zugravii de acolo au avut în vedere acest text. Problema constă în faptul că textul invocat de Dionisie din Furna aminteşte foarte mult de aşa-numita *sentinţă* a lui Pilat publicată în limba latină în 1593 într-un text falsificat atribuit scriitorului creştin Andrihomie (sfârşitul secolului al XV-lea – începutul secolului al XVI-lea): „*Jesus Nazarenum, subversorem gentis, contemptorem caesaris et falsum Messiam, ut majorum suae gentis testimonio probatum est, ducite ad communis supplicii locum et eum ludibrio regiae Majestatis in medio duorum latronum cruei affigite*. *I lictor! expedi cruces!*”. În secolul XIV, când au fost zugrăvite frescele de la Berende, acest text era necunoscut lumii creştine. Aşa că nu este exclus ca zugravii de la Berende să fi dorit să sugereze prin *pseudo-inscripţia* de pe sulul lui Pilat cu totul alt text. Acesta putea fi „*Iisus Nazareul, Regele Iudeilor*” („*INRI*”), ortografiat în trei limbi (ebraică, greacă şi latină), la ordinul lui Pilat, pe crucea Calvarului.

[86] В. К. Лаурина, *Об одной группе новгородских провинциальных царских врат*, în: *Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода*, Москва, Editura *Наука*, 1968, p. 170.

[87] Г. П. Попов, *Шрифтовой декор росписи Михайлоархангельского собора в Старице 1406-1407 гг.*, în: *Древне-русское искусство. Монументальная живопись XI-XVII вв.*, Москва, Editura *Наука*, 1980, p. 285 şi *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad, Editura *Aurora Art* pb., il. 270.

obiectelor reprezentate. Astfel, în imaginea unui sfânt militar reprezentat în frescele bisericii *Sf. Nicolae* de la Curtea de Argeş (secolul al XIV-lea) putem observa o *friză* ornată cu grafeme indescifrabile care, asemeni unui brâu, împodobesc tunica sfântului[88]. Trei rânduri cu grafeme ce imită literele alfabetului chirilic К, Ж şi Х pot fi observate pe giulgiul Mariei din celebra icoană *Adormirea Maicii Domnului*, executată în jurul anului 1430 de zugravii atelierului lui Andrei Rubliov[89]. Sunt frecvente cazurile când fâşii cu grafeme indescifrabile împodobesc *draperiile simulate* din registrul inferior al decorului pereţilor bisericilor ortodoxe. De obicei, aceste *draperii simulate* se întind în formă de *frize* de-a lungul întregului perimetru al zidurilor locaşurilor. Profesorul N. N. Voronin credea (la începutul anilor '60 ai secolului XX) că apariţia *decorului* în formă de *pseudo-inscripţii* pe „*draperiile*" pictate ce împodobesc registrul inferior al catedralei *Sf. Arhanghel Mihail* din Stariţa (1406-1407) se datorează legăturii freschiştilor de la această catedrală cu Şcoala de pictură moscovită de la sfârşitul secolului al XIV-lea – începutul secolului al XV-lea[90]. Pentru a-şi argumenta această afirmaţie şi a combate ipotezele ce legau apariţia *pseudo-inscripţiilor* de la Stariţa de arealul caucazian (aşa-numita scriere „*huţuri*" – C.C.), N. N. Voronin a invocat exemplul cunoscutei icoane *Sf. Nicolae cu scene hagiografice* de la sfârşitul secolului al XIV-lea (*Galeria Tretiakov*, nr. inv. 28747, 122 cm. x 80 cm., Şcoala de pictură din Rostov-Suzdal) şi exemplul icoanelor cu imaginile arhanghelilor executate de atelierul lui Andrei Rubliov în anii 1408-1409 pentru Catedrala *Adormirea Maicii Domnului* din oraşul Vladimir. Cât priveşte *pseudo-inscripţiile* de pe poalele îmbrăcămintei arhanghelilor executate de ucenicii lui Rubliov, argumentaţia lui Voronin este justă. Aici, într-adevăr, găsim unele afinităţi cu *pseudo-inscripţiile* de la Stariţa. Dar în ceea ce priveşte afirmaţia lui N. N. Voronin legată de icoana cu imaginea *Sf. Nicolae* apare o contradicţie de ordin logic. *Grafemele*, care înconjoară câmpul central al icoanei, s-au dovedit a fi o criptogramă autentică, ortografiată cu literele aşa-numitului alfabet de tip *zîreansk*[91]. De aici rezultă că ele nu formează *stricto sensu* o *pseudo-inscripţie* şi nu pot fi luate în consideraţie la stabilirea surselor *pseudo-inscripţiilor* de la Stariţa.

Dacă abordăm problema *grafemelor* sau a *pseudo-inscripţiilor* (de pe suprafaţa draperiilor simulate) într-un context mai larg, constatăm că apariţia acestui tip de decor ţine de o perioadă cu mult mai veche. Rusia secolelor XIV – XV a moştenit acest tip de *decor* din arta bizantină şi balcanică, unde fenomenul este atestat cu câteva secole mai devreme. Ghennadi N. Popov, în studiul dedicat decorului frescelor catedralei *Sf. Arhanghel Mihail* din Stăriţa[92], oferă reproducerea *frizei* cu *draperii simulate* din paraclisul *Panaghiei* a mănăstirii *Sf. Ioan Teologul* din insula Patmos. Aceste draperii, pictate între anii 1185-1190, poartă un *decor* în formă de *grafeme* ce alternează succesiv caractere similare literelor **S**, **S** inversat şi **U** ale alfabetului latin. Sursele acestui tip de *decor* nu trebuie căutate în arealul artei occidentale întrucât similitudinea cu caracterele latine este o pură coincidenţă. În realitate, sursele acestui tip de decor ţin de evoluţia ornamentaţiei pseudo-kufice din arta bizantină. Astfel, George C. Miles (New York), în articolul *Painted pseudo-kufic ornementation in byzantine churches in Greece*[93], oferă câteva exemple de ornamentaţie cu grafeme similare (ce amintesc literele **S** şi **U** latine) în pictura capitelului criptei *Catholiconului* mănăstirii *Hosios Lucas* din Focida (secolul XI), în fresca *Naşterea Domnului* din pictura bisericii *Sf. Apostoli* din Perachorio (insula Cipru, cca. 1105 – 1106), în imaginea patenei din fresca *Împărtăşania sfinţilor apostoli* de la aceeaşi biserica cipriotă[94]. La baza acestui tip de *grafeme* decorative, după

---

88 M.-A. Musicescu, Gr. Ionescu, *Biserica Domnească din Curtea de Argeş*, Bucureşti, Editura Meridiane,1976, il. 56.
89 В. Н. Лазарев, *Андрей Рублев и его школа*, Москва, 1966, Editura *Искусство*, il. 188 şi 189.
90 Н. Н. Воронин, *Зодчество северо-восточной Руси*. Том II, Москва, Editura *Издательство Академии Наук СССР*, p. 386, il. 182 de la p.378. Vezi de asemenea: О. Д. Балдина, *От Валдая до Старицы*, Москва, Editura *Искусство*,1968, p. 103.
91 В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи*, Том I, Москва, Editura *Искусство*, p. 217 – 218, il. 130.
92 Г. Н. Попов, *op. cit*., p. 281.
93 George C. Miles, *Painted pseudo-kufic ornementation...*, p. 373 - 377 şi ilustraţiile la acest articol.
94 Ibidem, nr. 2 şi fig. 3; nr. 14 şi fig. 20, nr. 15 şi fig. 21.

părerea lui George C. Miles, stau prototipuri arabe ale *scrierii kufice*, atestate pe piesele textile din secolele X – XI de provenienţă irakiană[95]. Mai merită să menţionăm că scrierile decorative *kufice* sau *pseudo-kufice* nu pătrundeau în Bizanţ doar prin filiera orientală (Mesopotamia, Asia Mică ş.a.). Exista şi o filieră occidentală de pătrundere a acestui tip de caligrafie ce cuprindea în primul rând Sicilia şi Calabria. În această ordine de idei, merită să amintim de plăcile de stuc ornate cu *scrieri pseudo-kufice* de secol XI, păstrate actualmente la muzeul arheologic din Reggio Calabria[96]. După părerea cunoscutului bizantinolog francez André Guillou, *pseudo-inscripţiile kufice*, ce înconjoară asemeni unor bande scrise perimetrul plăcilor de stuc de la Reggio Calabria, sunt opera unui „sculptor" arab, neştiutor de carte[97]. Cât priveşte Sicilia, la Muzeul Naţional din Palermo se păstrează fragmentele unui plafon de lemn decorat cu *pseudo-inscripţii de tip kufic*, studiate de Th. Kutschmann[98]. Inscripţii *pseudo-kufice* similare celor descrise mai sus se află şi pe întreg teritoriul Greciei. Într-un articol publicat în *Dumbarton Oaks Papers* (T. XVIII, 1964, p. 22 – 29), deja pomenitul George C. Miles atestă astfel de *pseudo-inscripţii* în Atica, Argolida, Messenia, Focida, Beoţia şi insula Corfu[99]. *Pseudo-inscripţiile* de acest tip pătrund şi în miniatura bizantină. *Cronica* lui Ioan Skylitzes de la Biblioteca Naţională din Madrid include o miniatură ce reprezintă „*ridicarea pe scut*" a împăratului bizantin[100]. Scutul oval din această miniatură este decorat perimetral cu o bandă ornamentală în care alternează grafemele **S**, **U** şi **t** (ultima grafemă amintind mai mult de o cruce). Această miniatură de sfârşit de secol XIII nu este singurul exemplu de decorare a armamentului cu *pseudo-inscripţii*. Există icoane cu imaginea Sfântului Gheorghe în care scutul mucenicului este decorat în chip similar[101]. Putem descoperi *pseudo-inscripţii* şi în decorarea săbiilor, spadelor şi paloşelor sfinţilor-militari[102].

Evident că numărul exemplelor de folosire a *pseudo-inscripţiilor* în decorarea picturilor murale, a icoanelor sau a miniaturilor bizantine poate fi considerabil mărit. Merită să menţionăm că în ţările balcanice şi în Rusia, începând cu secolele XIII-XIV, creşte numărul *pseudo-inscripţiilor* de tip *ne-kufic*. Tot mai des observăm *pseudo-inscripţii* ce imită scrierile ebraice, greceşti, glagolitice, chirilice şi chiar exotice (alfabetele de tip *Perm, Zîreansk* ş.a.). Cunoscutul orientalist Iuri K. Rörich a descoperit *pseudo-inscripţii* ce imită caracterele unor scrieri tibetane într-o *Psaltire cu continuare* de mijloc de secol XIV aflată la Lavra Troiţe-Serghiev[103]. Conform istoricului de artă Ghennadi N. Popov, cele mai sugestive exemple de decor pseudo-caligrafic *ne-kufic* (şi de împletire a acestui decor cu texte reale!) ne oferă Serbia, Macedonia, Mistra şi Bulgaria începând cu sfârşitul secolului al XIII-lea şi până la sfârşitul secolului al XV-lea[104]. În această ordine de idei, Ghennadi N. Popov[105] menţionează frescele de la biserica *Sf. Ioachim şi Ana* din Studenića (1313-1314)[106], de la biserica *Sf. Apostoli* din Salonic (cca. 1315), de la *Catholiconul* mănăstirii *Hilandar* (1318-1320), de la

---

[95] Ibidem, fig. 4.
[96] André Guillou, *La culture slave dans le katepanat d'Italie (X – XIe siècle)*, în "*Славянские культуры и Балканы*, 1, София, 1978, p. 270.
[97] Ibidem.
[98] Th. Kutschmann, *Meisterwerke saracenisch-normannischer Kunst in Sicilien und Unteritalien*, Berlin, 1900, pl. 38.
[99] George C. Miles, *Byzantium and the Arabs ...* , p. 22 - 29.
[100] H. W. Haussig, *Histoire de la Civilisation Byzantine*, Paris, Editura *Librairie Jules Tallandier*,1971, il. 35.
[101] Vezi imaginea de pe o icoană novgorodeană în: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *op. cit*., p. 47 - 48, il. 17 - 18. Un scut similar putem găsi şi în imaginea Sf. Gheorghe de pe o icoană modelată „în relief" de la Muzeul Bizantin din Atena. Vezi: К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, С. Радойчич, *Иконы на Балканах*, София-Белград, 1967, il. la p. 49.
[102] Cât priveşte inscripţiile de pe săbiile şi spadele sfinţilor-militari, vezi pictura de secol XII – XIII din biserica Maica Domnului Drosiani din insula Naxos: *Byzantine Murals and Ikons* în „*National Gallery*", *September-December*, 1976, Athens, nr. 58, pl. 24.
[103] А. Н. Свирин, *Искусство книги в Древней Руси X1 - XVII вв.* Москва, Editura *Искусство*, p. 99 şi ilustraţiile de la p. 230.
[104] Г. Н. Попов, *op. cit*., p. 284.
[105] Ibidem.
[106] В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Том 2, Таблицы, Москва, Editura *Искусство*, 1986, il. 587.

mănăstirea *Graćanica* (1321), de la biserica *Hodighitriei* din Peć (anii ’80 – ’90 ai secolului al XIV-lea), de la mănăstirea *Dećani* (cca. 1345), din nartexul bisericii *Sf. Sofia* de la Ohrida (1346-1350), de la biserica *Sf. Sofia* din Mistra (cca. 1350), de la mănăstirea *Mateić* (după 1355), de la deja pomenita biserică *Sf. Nicolae* din Curtea de Argeş, de la biserica *Sf. Ioan Teologul* din Zemen (secolul al XIV-lea), de la mănăstirile *Ravanica* (cca.1375), *Calenić* (1407-1413), *Manasia* (1406-1418), *Veluce* (secolul al XV-lea), de la *biserica veche* a mănăstirii *Dragalevţî* (cca. 1476) ş.a. În icoanele acestei perioade putem descoperi de asemenea *pseudo-inscripţii* şi înlănţuiri de *grafeme nekufice*. În primul rând, aici este vorba de icoanele ce reprezintă *Intrarea în biserică a Maicii Domnului*, unde *efodul* lui Zaharia este ornamentat cu grafeme ce imită vechile scrieri ebraice (dar care, uneori, pot aminti şi de scrierile greceşti sau chirilice!)[107]. Există însă multe icoane ce ţin de alte tipuri iconografice, dar care poartă *pseudo-inscripţii*. Astfel, la *Muzeul Ermitaj* din Sankt-Petersburg se păstrează o celebră icoană bizantină a *Pantocratorului* din 1363, pe câmpurile căreia este reprezentat donatorul: *Marele primicer Ioan*, încins cu un brâu ornamental compus din *grafeme* aurite destul de originale[108]. Exemple de *pseudo-scrieri* ne oferă şi icoanele *Răstignirea* (secolul al XIV-lea) din insula Patmos[109], *Maica Domnului Kikkotissa* (secolele XIV – XV) din biserica *Sf. Marina Kalopanaiotis* din insula Cipru[110], *Adormirea Maicii Domnului* (secolul al XV-lea) de la mănăstirea *Sf. Ioan Teologul* din insula Patmos[111], *Maica Domnului Pelagonitissa* (1421 – 1422) de la Muzeul din Skoplje (executată de zugravul Macarie)[112] ş.a.

Nu au putut evita *pseudo-inscripţiile* nici maeştrii italieni din *Trecento*. Mihail V. Alpatov, în articolul *Despre influenţa occidentală asupra artei ruse vechi*, oferă imaginea unei icoane a Maicii Domnului cu pruncul Iisus, pictată de maeştrii *şcolii sieneze* din secolul al XIV-lea[113]. Pe draperia din spatele tronului Fecioarei Maria, în jumătatea de sus a icoanei, putem observa o *pseudo-inscripţie* ornamentală destul de sofisticată.

În icoanele ruseşti din secolele XIV – XV se observă un proces similar. *Pseudo-inscripţii* pot fi depistate în *ornamentica* marginilor maforionului Mariei din icoana *Maica Domnului de la Don*[114], în *ornamentica* icoanei *Acoperământul Maicii Domnului* de la mănăstirea Zverin[115], în *decorul* unor icoane de la Lavra Troiţe-Serghiev[116], din oraşul Iaroslavl[117] şi din alte localităţi. Cât priveşte decorarea marginilor maforionului Mariei cu *pseudo-inscripţii*, sursele acestui fenomen trebuie căutate în arta balcanică din secolele XIII – XIV. Evoluţia cea mai dezvoltată a acestui tip de *decor pseudo-caligrafic* poate fi urmărită în deja pomenita icoană a *Maicii Domnului Pelagonitissa* (1421-1422) din muzeul de la Skopje.

Spre deosebire de scrierile *pseudo-kufice*, care erau preponderent *decorative*[118], scrierile *pseudo-ebraice*, *pseudo-greceşti* sau *pseudo-chirilice* urmăreau şi alte scopuri. Am observat deja că *scrierile pseudo-ebraice* conţineau anumite aluzii la statutul profetic al personajelor din imaginile unde figurau aceste *scrieri*. Din acest motiv, găsim astfel de *scrieri* pe *efodurile*

---

107 Г. Н. Попов, *op. cit.*, p. 285. Aici este vorba de „*Intrarea în biserică a Maicii Domnului*” de pe verso-ul icoanei *Maica Domnului de tip Popsk* (sec. XIV) şi de icoana cu acelaşi subiect de la Muzeul din Ohrida (sec. XIV).
108 *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museum*, Leningrad, Editura „Aurora Art pb.”, il. 284.
109 К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, С. Радойчич, *op. cit.*, Tab. 67.
110 *Byzantine Icons from Cyprus, The Catalogue of the Exhibition. Benaki Museum*, Athens, 1976, nr. 30.
111 К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, С. Радойчич, *op. cit.*, p. 85.
112 V. J. Djurić, *Icones de Yougoslavie*, Belgrade, 1961, nr. 37.
113 М. В. Алпатов, *Этюды по истории русского искусства*, Том I, Москва, Editura *Искусство*, 1967, il. 107.
114 Icoana îi este atribuită lui Theofan Grecul şi se păstrează la Galeria Tretiakov (nr. inv. 14244). Vezi: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *Op. cit.*, Том 1, p. 255 – 256, № 216, il. 173.
115 Э. С. Смирнова, *Живопись Великого Новгорода*, Москва, Editura *Наука*, 1976, Каталог 21, ilustraţii la p. 332 – 333.
116 В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *op. cit.*, Том 1, p. 261 - 262, № 220.
117 Г. Н. Попов, *op. cit.*, p. 286, nota 70.
118 Vezi fundalul compoziţiei „*Adormirea Maicii Domnului*” de la biserica *Panaghia Phorbiotissa* din Asinou Nikitari (insula Cipru), „decorul” pseudo-arab din fresca cu acelaşi subiect de la biserica Mavriotissa din Kastoria şi ornamentul *pseudo-kufic* din exteriorul nartexului bisericii *Hosios Lukas* din Focida ş.a.

patriarhilor vetero-testamentari sau pe veşmintele preoţilor-profeţi (Aaron, Melhisedec ş.a.). Dar uneori putem descoperi astfel de *scrieri* şi pe îmbrăcămintea unor regi păgâni. Astfel, în nartexul bisericii *Maicii Domnului Peribleptos* de la Ohrida, veşmântul regelui Nabucodonosor este acoperit cu *grafeme* indescifrabile, ce imită scrierile vechilor evrei[119]. Acest lucru se datorează calităţii de vizionar, atribuite acestui rege (să ne amintim de „visul profetic" vetero-testamentar al lui Nabucodonosor!). Calităţile miraculoase ale unor piese de vestimentaţie (*maforionul* Maicii Domnului, *poalele îmbrăcămintei* arhanghelilor) sau ale unor obiecte liturgice (*Discosul, Sf. Potir* ş. a.) pot fi de asemenea sugerate prin „enigmatice" *pseudo-inscripţii* aplicate pe suprafaţa acestor obiecte. Semnificaţia *vizionară* şi *ermetică* a pseudo-inscripţiilor are paralele apropiate în fenomenul literar medieval numit „*împletitură de cuvinte*"[120]. Acest fenomen literar este atestat în Rusia şi în Balcani la sfârşitul secolului al XIV-lea şi în prima jumătate a secolului al XV-lea. După părerea reputatului istoric literar rus Dmitri S. Lihaciov, artiştii plastici şi scriitorii acelei perioade „ *dau impresia imposibilităţii de a exprima în cuvinte profunzimea plină de mister a evenimentului, se străduiesc să creeze impresia unui primat al principiului ideal faţă de cel material ...*"[121]. Toate procedeele artistice sunt folosite nu pentru a clarifica textele prezentate, ci pentru a le face mai confuze şi a le spori latura emoţională. „*Cuvântul,* scrie Dmitri S. Lihaciov, *acţionează asupra* „*cititorului*" (sau „*spectatorului*" – C.C.) *nu atât prin latura sa logică, ci printr-o tensiune generală şi o diversitate de sensuri tainice, prin armonii şi repetiţii ritmice*"[122]. Un rol foarte important în literatura acelei epoci îl joacă *abstractizarea*. De ea au nevoie cărturarii pentru a prezenta *materialul* drept *spiritual*[123]. Epitetele stilului literar slavon de la sfârşitul secolului al XIV-lea – începutul secolului al XV-lea amintesc într-o anumită măsură *pseudo-inscripţiile* din pictura acelor timpuri: „*ele nu vor să aibă un rol ilustrativ şi nu conţin caracteristicile deosebite ale fenomenului*"[124]. Funcţia lor este să sporească gradul de *abstractizare* al textului pentru a crea impresia exprimării unor *ultime* şi *eterne* esenţe spirituale[125].

Rolul şi importanţa erorilor

Erorile joacă un rol foarte important şi constituie un capitol separat în cercetarea semioticii textului. Academicianul Dmitri S. Lihaciov a întreprins chiar o clasificare a celor mai frecvente tipuri de erori întâlnite în vechile manuscrise. Acestea s-au dovedit a fi erorile moştenite (cu alte cuvinte: erorile deja prezente în surse), erorile de lectură, erorile de memorare[126], erorile datorate glasului interior al copistului, erorile de scriere[127], erorile cauzate de regândirea (şi, implicit, de acordarea unui nou sens) unor porţiuni neînţelese de text[128], erorile cauzate de legarea incorectă a cărţilor medievale. La aceste erori preponderent

---

[119] Г. Н. Попов, *op. cit.*, p. 286.

[120] Dmitri S. Lihaciov, *Prerenaşterea rusă. Cultura Rusiei în vremea lui Rubliov şi a lui Epifanie Preaînţeleptul (Sfârşitul secolului al XIV-lea – începutul secolului al XV-lea),* Bucureşti, Editura „Meridiane", 1975, p. 96 - 97. Vezi de asemenea: О. Ф. Коновалова, *Плетение словес и плетеный орнамент конца XIV в. К вопросу о соотношении* în *Труды Отдела древнерусской литературы*". Т. XXII, *Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси*, Москва-Ленинград, Editura *Наука*, 1966, p. 101 - 111.

[121] Dmitri S. Lihaciov, *op. cit.*, p. 96.

[122] Ibidem, p. 98.

[123] Ibidem, p. 101.

[124] Ibidem.

[125] Ibidem.

[126] În Evul Mediu copiştii memorizau porţiuni mari de text şi, după aceea, le reproduceau din memorie. Astfel, neavând la îndemână suficiente manuscrise, autorii medievali – inclusiv Iosif de la mănăstirea Volokolamsk – citau din memorie scriptura sau alte surse canonice şi necanonice. Evident, că acest fel de citare genera inevitabil multiple erori.

[127] Aici intră scăparea unor litere sau silabe, repetarea silabelor, permutarea literelor şi a silabelor, confuzia între litere ş. a..

[128] Astfel, în unele manuscrise ale *Scrisorii arhiepiscopului de Novgorod Vasilie referitoare la Rai* în locul cuvintelor „*Deisis-ul este pictat cu azur minunat*" („ДЕИСУС НАПИСАН **ЛАЗÓРЕМ** ЧУДНЫМ") putem

inconştiente se adaugă modificările conştiente operate textelor de către copişti. Aici pot fi amintite modificările de ordin stilistic, schimbările conţinutului de idei, glosele şi interpolările, alegerea textului corect sau incorect din mai multe manuscrise similare aflate la dispoziţia copistului, autocenzura şi cenzura existente în perioada istorică respectivă ş. a..

Erorile atestate în inscripţiile din pictura românească a secolului al XVI-lea prezintă un tablou în mare parte similar. Astfel, în pictura exterioară a bisericii Sf. Gheorghe a Mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava observăm o eroare moştenită, care constă în atribuirea greşită înţeleptului Plutarh a celebrei mărturii referitoare la Hristos (aşa-numitul *testimonium flavianum*) din cartea a XVIII-a a *Antichităţilor Iudaice* a lui Iosif Flaviu.



Înţeleptul Plutarh cu începutul aşa-numitului *testimonium flavianum* pe filacteră.
Faţada sudică a bisericii Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava.

Faptul că nu zugravii moldoveni au comis greşeala este confirmat de o întreagă tradiţie de atribuire lui Plutarh a acestei mărturii (manuscrisul – anterior frescelor moldave – din cartea a 37-a a lui Guri Tuşin (1523); tradiţia rusă prezentată de *manuscrisul Iaremeţki-Bilahevici*, de aşa-numita *Carte a lui Kirill* ş. a.). Probabil, că, pe parcursul circuitului şi copierii manuscriselor, eroarea menţionată s-a reiterat şi s-a răspândit, iar atribuirea corectă a acestor cuvinte lui Iosif Flaviu s-a păstrat doar în textul ultimului capitol al *Albinei sârbeşti*. Acelaşi lucru se poate spune şi despre atribuirea Sibilei a demnităţii imperiale. Textul slavon *Ţariţa Sivilla* (*Împărăteasa Sibilla*) din imensa compoziţie a *Arborelui lui Iesei* de pe faţadele bisericilor moldave nu este o invenţie a pictorilor ci urmează o tradiţie atributivă încetăţenită de mai multe secole, sursele căreia pot fi descoperite încă în perioada de constituire a cronografiei bizantine (de exemplu în *Cronica* lui Gheorghe Hamartolos).

---

citi „*Deisis-ul este pictat de Lazăr cel minunat*” („ДЕИСУС НАПИСАН **ЛАЗАРЕМ** ЧУДНЫМ”). Academicianul Lihaciov remarcă aici ironic că „dacă am cunoaşte ambianţa în care a lucrat copistul, posibil că l-am descoperi şi pe acest zugrav Lazăr, numele căruia a substituit denumirea pigmentului *azur* (slav. *lazor'*)”.



Împărăteasa (Țarița) Sivila de la Voroneț și împărăteasa (Țarița) Sevîla de la Sucevița

Drept o eroare de lectură poate fi considerată ortografierea numelui miticului rege al Egiptului Thulidos[129] (în greacă la nominativ: Thulis) în forma *Thulid* sau *Gulid*. Amplificată de o serie de erori de scriere, această eroare a dus la apariţia ciudatului nume de *Goliud* din pictura murală a Suceviţei. Drept erori de scriere pot fi considerate şi apariţiile unor forme onomastice insolite de tipul *Arestutel'* în loc de *Aristotel'* , *Sevîla* în loc de *Sivil(l)a* ş. a. Cu totul de altă natură sunt erorile cauzate de deosebirile fonetice existente între limbi. Şi atunci când zugravii ortografiază în limba slavonă numele lui Toma (Foma!) folosind majuscula *Tverdo* în loc de *Fita* (cazul celebrei inscripţii din fresca *Asediului* de la Humor şi cazul ferecăturii unei icoane cu cei 12 apostoli din colecţia lui Petru Şchiopul), şi atunci cînd ei înlocuiesc involuntar consoana *K* prin consoana *H* în substantivul *Ktitor* (cuvântul *Htitor* din tabloul votiv de la Lujeni), şi atunci când ei transcriu după cum se pronunţă şi nu după cum trebuie ortografiat cuvântul *Înger* (*Anghel* în loc de *Agghel*), ei îşi urmează propriul *glas interior* şi fac abstracţie de normele literare ale limbii slavone.

[129] Acest nume apare în cronografia bizantină timpurie, inclusiv în *Cronica* lui Ioan Malalas.



Inscripție cu numele cavalerului creștin *Toma* (ortografiat în slavonă cu inițiala *Tverdo* în loc de *Fita*) din cadrul frescei *Asediului Constantinopolului* de la mănăstirea Humor



Transcrierea fonetică slavonă a cuvântul *Înger* (*Anghel* în loc de *Agghel*).
Fragment din *Judecata de Apoi* de la mănăstirea Voroneț



Înlocuirea consoanei *K* prin consoana *H* în substantivul *Ktitor* din inscripția votivă a lui Theodor Vitold din pronaosul bisericii de la Lujeni

Aceaste abateri – datorită faptului că sunt inconştiente – ne permit să ridicăm vălul tăcerii în ceea ce priveşte misterul provenienţei, originii, apartenenţei etnice şi limbii materne a zugravilor din secolele XV – XVI, rămaşi în mare parte anonimi. Astfel, putem fi aproape siguri de faptul că zugravul de la Humor era vorbitor de română (un grec sau un slav ar fi ortografiat numele Toma, respectiv, prin *Teta* sau *Fita*, şi nu prin *Tverdo*), pe când zugravul de la Lujeni vorbea sau, cel puţin, era influenţat de un dialect vest-slav, în care consoana *K* a trecut în *H*). Filacterele cu profeţii din friza înţelepţilor Antichităţii de la Suceviţa ne aduc exemple de erori cauzate de neînţelegerea textului copiat. Gradul sporit de deteriorare al manuscriselor putea să ducă la ştergerea, la distrucerea unor litere, a unor porţiuni de text, în aşa fel încât semnificaţia mesajului să devină obscură. Analizând încă în anii ’20 ai secolului trecut sfârşitul inscripţiei cu profeţia filosofului *Udi[…]* (**...имѧтвоа? гроб...начѧло** — *numele tău, mormânt, început*) profesorul Vasile Grecu a observat că ea nu are nici un sens. Cercetările ulterioare au arătat că absurdităţile scrise pe peretele de la Suceviţa s-au datorat ştergerii (în protograf şi nu în pictura murală!) a unor jumătăţi de literă (de exemplu ştergerea parţială a literei T a dus la apariţia literei Г). Datorită unor manuscrise ce conţineau profeţia dată şi erau conservate mai bine s-a stabilit cu certitudine că textul corect trebuie să fi fost următorul: „**въселитсѩ имѧть во ѹтробѹ, начѧло**” – „*are a pătrunde în pântece* (*de fecioară* – C.C.) *începutul* ...”.



Profeția cu final absurd „ (…) ***numele tău, mormânt, început*****” de pe filactera filosofului** ***Udi[…]*** **pictat pe fațada sudică a bisericii** ***Învierea Domnului*** **a mănăstirii Sucevița**

Alt exemplu de neînţelegere a conţinutului textului copiat (cu repercusiuni directe asupra imaginii pictate!) ni-l prezintă chipul mucenicului Andronic (unul din cei 70 de apostoli) şi a soţiei sale, muceniţa Iunia, din *Menologul* de la biserica Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava. Copiind corect pe perete textul slavon, dar neînţelegându-i sensul, zugravii suceveni au substituit imaginile bărbatului vârstnic şi a tinerei femei – cerute de canon – prin imaginile alăturate a doi sfinţi purtând barbă.



Mucenicul Andronic şi soţia sa Iunia**.**
Biserica Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava

Drept o modificare conştientă a conţinutului de idei poate fi considerată apariţia tatălui *ca Hristos* (numit chiar prin inscripţie, cum este cazul la biserica Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf.

Ioan cel Nou din Suceava[130]) în ciclul *Pilda fiului risipitor*. Acest exemplu nu este unic în pictura exterioară moldovenească din secolul al XVI-lea. Faptul că tatăl este Dumnezeu însuşi constituie un înţeles transparent în contextul parabolei biblice şi este atestat în precedente iconografice bizantine (Curtea de Argeş, Manasija). Îl regăsim la Moldoviţa (pe stâlpii pridvorului), la Arbore (în dreapta portalului) şi la Voroneţ (pe peretele nordic). El probează o interpretare originală a parabolei: tatăl, care-şi iartă şi îşi primeşte cu bucurie fiul pierdut, este asemuit cu Mântuitorul care îşi va ierta şi îşi va primi cu bucurie turma rătăcită, cu alte cuvinte – întreaga omenire – în ziua *Judecăţii de apoi*. Un alt exemplu de modificare conştientă, de data aceasta nu a textelor, ci a ordinii strofelor *Imnului Acatist* descoperim în picturile murale de la Arbore (vezi *supra*).

Mai complicat este cazul inscripţiei explicative din cadrul *Asediului Constantinopolului* pictat la aceeşi ctitorie din satul Arbore. La începutul acestei inscripţii sunt amintiţi *sciţii* şi *libienii* (?): **в л(є)тѡ ѕлє(?): прї(д) хосро(і) црь* сь пє(р)шєи* изн(?) хы*н єкыхы* илївїи* идѡлопоклѡнич* на цргра(д)...** (*"În anul 6035 (?)*[131]*veni Hosroi împăratul perşilor şi...cu hanul(?) sciţilor şi cu libienii(?) idolatri împotriva Ţarigradului...*")[132].



Inscripţia explicativă din cadrul frescei *Asediului Constantinopolului* pictată la Arbore

Deja Vasile Grecu în articolul *Eine Belagerung Konstantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei*, apărut în 1924, a pus două semne de întrebare în faţa traducerii etnonimelor *sciţilor* şi *libienilor* din inscripţia de la Arbore[133]. Nu ne îndoim de faptul că **єкыхы** îi desemnează pe *avari*. După cum certifică atât omilia „*Hymnus acathistus*. *De obsidione Constantinopolis*", cât şi traducerile slavone ale vechilor cronici bizantine (Manases ş.a.), prin sciţi (**скѵѳы** sau într-o formă coruptă **скыхы**) erau indicaţi avarii[134]. Cu totul alta este situaţia în cazul identificării poporului, desemnat la Arbore prin etnonimul **илївїи**. Evident că aici nu poate fi vorba de *libieni*, întrucât ei nu numai că nu au participat la asediul din 626,

---

130 Vezi: Constanța Costea, *Fiul risipitor în pictura din Moldova secolului al XVI-lea*, în *Ars Transsilvaniae*, XXIII, Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, 2013, p. 84.

131 Evident că data a. 6035(= anul 527 de la Hristos) este greşită. Atât Vasile Grecu, cât şi Paul Henry au remarcat că aici trebuia indicat anul 6135 de la facerea lumii (de la Hristos, anul 626 - 627). Vezi: Vasile Grecu, *Eine Belagerung Konstantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei*, în *Byzantion*, T.I, 1924, p p. 288 şi Paul Henry, *Monumentele din Moldova de Nord. De la origini pînă la sfîrşitul secolului al XVI-lea*, Bucureşti, 1984, p. 219, nota 2.

132 Inscripţia dată a fost transcrisă de noi (în luna februarie 2003) după originalul frescei *Asediului* de la ctitoria din satul Arbore. Compararea cu transcrierea din 1924 a aceleiaţi inscripţii de către Vasile Grecu a demonstrat corectitudinea lecturii bizantinologului român – Vezi: Vasile Grecu, *Eine Belagerung...*, Fig.6 de la p. 287; transliterarea slavonă şi traducerea germană la p. 288.

133 Ibidem, p. 288.

134 Mihail Moxa, *Cronica universală*, ediţie critică de G.Mihăilă, Bucureşti, Editura Minerva, 1989, p. 288. În privinţa nominalizării avarilor autorii bizantini nu sunt unanimi. Theofan Mărturusitorul, Theofilact Simokatta şi Ioannis Malalas îi identifică prin etnonimul de "*Huni*", iar George Hamartolos scrie despre poporul *Oubrilor (Ugrilor?)* – Vezi: И. С. Чичуров, *Византийские исторические сочинения: „Хронография" Феофана, „Бревиарий" Никифора*. Текст, перевод, комментарии, Москва, 1980, p. 98, nota 205.

dar nici nu sunt pomeniţi în calitate de asediatori de cronicile bizantine[135]. Este drept că Libia figurează în calitate de ţară cucerită de *agareni (arabi)* în *Omilie*[136] şi în alte surse bizantine referitoare la asediile arabe ale Constantinopolului. A trage de aici concluzia unei confuzii *între cuceritori şi cuceriţi*, comise de zugravi sau de programatori, ar fi, cel puţin, prematur. Să nu uităm că etnonimul *libieni*, situat după etnonimul *sciţi (avari)*, este ortografiat la Arbore cu un „ije” [**И**] iniţial: „**ИЛївїИ**”. Ce populaţie ar putea fi desemnată de aceşti *Ilivii* ? Istoricii au stabilit de mult că oastea *kaganului* (numit la Arbore în forma tătărească abreviată de *han*), în timpul asediului din 626, era compusă din avari şi slavi[137]. Iu. A. Kulakovski, în al 3-lea volum al monumentalei *Istorii bizantine (602-717)*, cu trimitere la textul *Miracula S. Demetrii* (*Minunile Sf. Dimitrie*), aminteşte de distrugerile cauzate de slavi la începutul secolului VII Tesaliei, insulelor Ciclade, întregii Ahaie, Epirului, unei părţi a provinciei Asia şi celei mai mari părţi a **Iliricului**[138]. Descoperirile arheologice şi scrierile hagiografice (*Minunile Sf. Dimitrie* ş. a.) mărturisesc că în acea perioadă migraţia slavilor spre sud atinsese deja Iliricul şi o bună parte a coastei estice a Mării Adriatice[139]. Datorită acestei ieşiri spre mare slavii au învăţat de la vechile populaţii de pe litoral arta de a naviga. Nu întâmplător în cadrul asediului Constantinopolului din 626 tocmai slavii asigurau cu luntri şi mateloţi armata kaganului[140]. Aşa că nu este exclus ca prin etnonimul *Ilivii* să fie nominalizaţi *slavii* din Iliric, participanţi împreună cu *perşii* şi cu *avarii* (*sciţii*) la asediul capitalei bizantine. După cum se observă foarte bine, ortografierea slavonă a etnonimelor **ИЛї<u>в</u>їИ** şi **ИЛї<u>р</u>їИ** este foarte apropiată din punct de vedere caligrafic şi putea fi uşor confundată de zugravi sau de copişti. Există însă şi o alternativă la această lectură. Ea pare a fi cu mult mai simplă şi, din punctul nostru de vedere, mai plauzibilă. La baza ei stă lectura separată a conjuncţiei „*I*” (trad. rom. „*şi*”) şi a cuvântului „*Livii*”. Astfel, A. I. Ivanov, în cartea „*Moştenirea literară a lui Maxim Grecul*” („*Литературное наследие Максима Грека*”, Ленинград, Editura *Наука*, 1969, p. 183) a observat că în unele manuscrise slavone care conţineau „*Epistola către tânărul Mihail Vasilievici, fiul cneazului Petr Şuiski*” sintagma „**<u>Д</u>ївїих странахъ**” era ortografiată în forma greşită de „**<u>Л</u>ївїих странахъ**”(manuscrisul de la Muzeul de Stat de Istorie a Federaţiei Ruse, colecţia Hludov, nr. 75, capitolul 88, fol. 107). Nu este exclus ca zugravii sau autorii protografului inscripţiei de la Arbore să fi comis aceeaşi greşeală, mai ales că în urma ştergerii elementului orizontal al literei „dobro” era inevitabilă apariţia literei „liudie”, cu care începe cuvântul *Livii*. Cuvântul următor **ИДѠЛОПОКЛѠНИЧ** („*idolatri*”) nu contravine acestei lecturi. În acest caz îmbinarea de cuvinte **И <u>ЛївїИ</u> ИДѠЛОПОКЛѠНИЧ** de la Arbore ar trebui citită în felul următor: **И <u>ДївїИ</u> ИДѠЛОПОКЛѠНИЧ (**şi a **zeilor** idolatri”).

[135] Vezi *Cronicile* lui Theofan Mărturisitorul, George Hamartolos, Constantin Manases şi *Breviarul* patriarhului Nichifor.

[136] Vezi textul omiliei „*Hymnus Acathistos. De obsidione Constantinopolis*”.

[137] Despre participarea slavilor la Asediul din 626 scrie istoricul bizantin Theofan Mărturisitorul. Pentru a-i numi, el foloseşte etnonimul ”Σκλάβοις”. Vezi: И. С. Чичуров, *op. cit*., p. 34 şi nota 208 de la p. 98 - 99. După părerea cercetătorilor F. Barišič şi A. Pertusi slavii formau cea mai mare parte a infanteriei şi flotei khaganului, iar avarii formau cavaleria. Vezi: F. Barišič, *Le siège de Constantinople par les avares et les slaves en 626*, în *Byzantion*, XXIV, 1954, p.371 - 395; Giorgio di Pisidia. *Poemi. Panegirici epici*. A cura di A.Pertusi, Ettal., 1959, p. 214.

[138] Ю. А. Кулаковский, *История Византии. Т. III, 602 – 717 годы*, Санкт-Петербург, Editura Алетейя, 1996, p. 75, cu trimitere la *Miracula S. Demetrii, Acta Sanct*., Aprilis, IV, p. 162.

[139] Ibidem, p. 75 - 76.

[140] Vezi notele 129 şi 130.

Distincţia dintre *sens* şi *semnificaţie*
De la hermeneutică la transtextualitate

Dar cum vedem şi cum interpretăm noi imaginile timpurilor demult apuse, cum înţelegem noi adevărata semnificaţie a vechilor scrieri? Cum putem depista erorile voluntare sau involuntare ale copiştilor sau ale traducătorilor? Răspunsurile la aceste întrebări constituie sfera de interes a hermeneuticii – disciplină preocupată de teoria procesului de înţelegere (din grecescul *hermeneuein = a traduce, a mijloci*; zeul Hermes era mijlocitorul între zei şi oameni). Scopul hermeneuticii este de a interpreta în mod corect sensul „enunţului" (textului). În acest scop *contextul* de sens trebuie *descoperit în dat* şi nu introdus din afară. Dorin Ştefănescu[141] afirmă că „exegeza textului în accepţia ei hermeneutică, este o disciplină ce îşi propune să înţeleagă un text pornind de la intenţia sa (ceea ce *vrea* să spună textul). Exegeza îşi pune deci o problemă de interpretare, care este totodată şi o problemă a lecturii: ce intenţionalitate are textul. Căci textul vorbeşte întotdeauna *despre* ceva şi *vrea* să spună ceva despre acest ceva. De exemplu, interpretarea neoplatoniciană a miturilor homerice este o exegeză ce se leagă nu numai de o tradiţie culturală, ci şi de o gândire vie ce răzbate ca exponentă a unui context cultural mai complex (în cazul nostru, însăşi filosofia neoplatonică). Vorbind *despre* mituri, Porfir *vrea* să le înţeleagă nu în funcţie de semnificaţia pe care ele o au în gândirea mitică homerică, ci alegorizându-le conform complexului mental neoplatonic"[142].

> Există şi alte exemple. Astfel, traducând enunţul dramatic referitor la deţinerea de bunuri pământeşti din evanghelii („*Mai lesne este să treacă cămila prin urechile acului, decât să intre un bogat în împărăţia lui Dumnezeu*"[143]) şi fiind, probabil, influenţaţi de unele aforisme vechi ebraice care asociează urechile acului cu elefantul (în *Talmudul Babilonian* este folosit un aforism asemănător pentru a descrie lucruri imposibile, spunând că visele „nu-i descoperă cuiva vreun palmier din aur sau vreun *elefant care trece printre urechile acului*"), traducătorii în limba greacă a cuvântului aramaic *gamla* au optat pentru noţiunea de *cămilă*. Or, acest cuvânt înseamnă atât „cămilă", cât şi „funie groasă", făcută din păr de cămilă. Ţinând seama de faptul că contextul se referă la *urechile unui ac* real – şi nu imaginar, ca în cazul exemplului din *Talmud* – este evident că aici se avea în vedere o *funie* şi nu o *cămilă*. Cuvintele Mântuitorului trebuie înţelese nu ca o condamnare fără drept de apel a bogăţiei, ci ca o condamnare a ataşamentului faţă de ea. Astfel, spre deosebire de cămilă, o funie groasă poate trece prin urechile acului, cu condiţia ca ea să fie desfăcută în fibrele din care este împletită. Tot aşa şi bogatul, dacă se desparte de patimi şi îşi „subţiază" averea, are şansa de a dobândi Împărăţia Cerului. Observăm că semnificaţia enunţului respectiv se schimbă considerabil. De la o sentinţă definitivă el se transformă într-un imperativ impus celor avuţi. Această modificare a sensului rezultată din traducere demonstrează clar ce distanţă poate să existe între *autorul textului* şi *exeget* (în cazul nostru traducătorul cuvintelor Mântuitorului).

Înterpretările de acest tip creează o *distanţă* între ceea ce îşi *propune să înţeleagă* şi ceea ce, de fapt, *spune* textul în cauză. În *textologie* această distanţă este uneori numită *distanţă hermeneutică*. Problema oricărei teorii a textului este învingerea acestei *distanţe hermeneutice*. Dar de unde provine ea? De ce ceea ce spune textul e, în cele mai multe cazuri, *altceva* decât ceea ce spun exegeţii?". Răspunsul la această întrebare este lesne de intuit: diverse paradigme culturale, diverse modele de gândire generează inevitabil interpretări diferite, uneori diametral opuse.

---

[141] În cartea *Teoria textului*. Vezi: http://facultate.regielive.ro/cursuri/filologie/teoria-textului-118009.html
[142] Ibidem.
[143] Matei (19, 24), Luca (18, 25).

Un exemplu grăitor de „exegeză” datorată unui alt model de gândire (decât cel al autorilor) şi aplicată unui „text” vizual desfăşurat, ni-l oferă inscripţia sgrafitată de un vizitator necunoscut pe suprafaţa frescei *Asediul Constantinopolului* de la Mănăstirea Moldoviţa: „*Ei pictează glorioasa victorie a Constantinopolului asupra kaganului sciţilor, dar de ce nu-şi pictează propria nenorocire şi dezastru pe care l-au suportat de la emirul sarazin* (evident că se are în vedere sultanul turc, or sarazinii niciodată n-au cucerit Constantinopolul – C.C.) *atunci când (el) a luat Constantinopolul*?” (**славнꙋ оуბо побѣдꙋ написуют кон(с)тантинопольскꙋю над каганом скитскым. почтоже оуბо не пишꙋт бѣдꙋ свою и погыбель ꙗ(ж)е пострадаша ѿ амирѣ сарацинскага егда възеть Конста(нти)нополь**). André Grabar, care a descifrat şi a publicat în 1930 această inscripţie slavonă, considera că autorul ei nu putea trăi într-o perioadă prea îndepărtată de perioada de realizare a frescelor[144]. În favoarea acestei datări pledează atât caligrafia, cât şi textul inscripţiei (expresia „...*de ce nu-şi pictează*...” este la timpul prezent). Acest vizitator anonim, care şi-a manifestat nemulţumirea şi dezacordul prin *grafitul* zgâriat, a văzut în fresca de la Moldoviţa doar „ *o scenă istorică precisă* ” (A. Grabar)[145], dedicată evenimentului din anul 626 – asediul nereuşit al Constantinopolului de către kaganul „*sciţilor*” (*avarilor* – C.C.). El nu a atras atenţia la tunurile şi ienicerii zugrăviţi. După catastrofa capitală de la 1453, acestui vizitator i s-a părut ridicolă reiterarea amintirii unor victorii demult apuse a constantinopolitanilor, iar *planul ideal* al imaginii *Asediului*, simbolismul perpetuu al acestei reprezentări i-au scăpat funciarmente. Însăşi denumirea de *Constantinopol,* aleasă de anonim, este rodul distanţării istorice de evenimentul zugrăvit. Să ne amintim că pe suprafaţa frescei este ortografiat: “*Aici e Ţarigradul*” (**зде...Цариградъ**) şi nu „*Aici e Constantinopolul*”. Înlocuirea denumirii vechi de *Ţarigrad* prin *Constantinopol* în literatura de expresie slavonă sau rusă veche este legată, pe de o parte, de dezvoltarea cunoştinţelor istorice în Europa răsăriteană[146], iar pe de altă parte, de emanciparea *sentimentului naţional* în statele ortodoxe neaservite[147] – state, pentru care oraşul de pe malul Bosforului, ocupat de sultan, a încetat să mai fie oraş al împăraţilor (ţarilor) creştini. Dacă pentru Petru Rareş şi zugravii lui exista doar *Ţarigradul* – oraşul cezarilor, noua Romă, marea capitală creştină, locul autorităţii imperiale supreme etc. –, pentru vizitatorul anonim de la Moldoviţa exista doar *Constantinopolul* – oraşul ridicat la rangul de capitală de Constantin cel Mare şi pierdut de Constantin al XI-lea Paleologul. În pofida faptului că intervalul de timp (între realizarea frescelor rareşiene cu imaginea *Asediului* şi vizita călătorului anonim la Moldoviţa) nu a fost chiar atât de mare, deosebirile în înţelegerea ***sensului*** imaginii sunt imense.

Sinonimia geografică absolută între cuvintele slavone Ţarigrad şi Constantinopol s-a transformat, după cum am văzut în paragraful precedent, într-o *antonimie istorico-culturală*. Exemplul dat ne permite să abordăm şi o altă problemă – cu mult mai fundamentală – a semioticii contemporane. Este vorba de raportul între *sens* şi *semnificaţie*. Aşa cum a definit Gottlob Frege noţiunea de *semnificaţie*, ea reprezintă latura obiectivă, înţelesul stabil, unanim acceptat al semnului (în cazul dat al cuvântului). *Semnificaţii* sunt explicaţiile cuvintelor pe care ni le oferă dicţionarele explicative. Cu totul alta este definirea noţiunii de *sens*. Provenind de la latinescul *sensus* (rom. *simţ, senzaţie, sensibilitate*, *simţire*, *sentiment*, *suflet, părere, gând, idee, înţeles*), această noţiune indică latura subiectivă, înţelesul particular, individual, dependent de context, de anturaj, de epocă etc. pe care îl generează *semnul* în conştiinţa *adresatului* (*adresaţilor*). În triunghiul lui Frege *semnificaţia* este identificătă cu ***denotatul***, iar *sensul* cu ***conceptul***. Or, *denotatul* indică întotdeauna spre o realitate obiectivă (fie ea cu caracter material sau imaterial), pe când *conceptul* este o reprezentare subiectivă,

---

144 André Grabar, *Un graffite slave* … , nota 1 de la p. 75.p. 80.
145 Ibidem.
146 În Rusia Moscovită înlocuirea denumirii de Ţarigrad prin Constantinopol s-a produs deja în cadrul *Istoriei scitice* a lui Andrei Lîzlov (sec.XVII), care a fost profund influenţat de istoriografia poloneză.
147 André Grabar, *Un graffite slave* … , p. 80.

schimbătoare, dependentă de foarte mulţi factori. Atunci când Frege dă exemplul cuvintelor compuse *Luceafărul de dimineaţă* şi *Luceafărul de seară* el ne demonstrează faptul că ambele cuvinte compuse au acelaşi *denotat* (planeta Venus, corp astronomic existent în mod obiectiv) şi, prin urmare, aceeaşi *semnificaţie*. Cu totul altfel stau lucrurile când dorim să pătrundem *sensul* acestor două cuvinte. Conceptele existente pe parcursul istoriei, reprezentările poetico-mitologice, percepţia subiectivă a *Luceafărului de seară* şi a *Luceafărului de dimineaţă* certifică realităţi absolut diferite. *Sensul* fiecăreia din aceste sintagme va depinde totalmente de context şi de subiectivitatea celui căruia i se adresează mesajul. Astfel, şi în cazul dihotomiei prezentate de cele două denumiri ale oraşului de pe malul Bosforului (*Ţarigrad* şi *Constantinopol*), *semnificaţia* toponimelor va fi identică, dar *sensul* – diferit. Aceeaşi situaţie o avem şi în cazul *absurdurilor logice,* cu alte cuvinte a afirmaţiilor cognitive despre care nu putem afirma nici faptul că ele sunt adevărate, dar nici faptul că ele sunt false. Astfel, versetul „*... chiar un prooroc al lor, a rostit: Cretanii sunt* ***pururea*** *mincinoşi...*” – din epistola căte Tit a sfântului apostol Pavel (1, 12) – este un celebru exemplu de absurd logic, care, prin definiţia absurdului, nu are nici o *semnificaţie*. Or, dacă sentinţa este adevărată şi toţi cretanii sunt *pururea* mincinoşi, ţinând cont de faptul că proorocul (apostolul Pavel îl avea aici în vedere pe filosoful Epimenide din insula Creta – C. C.) este *al lor* – adică tot cretan – rezultă că şi spusa lui este tot o minciună. Dar ea nu poate fi o *minciună* pentru că noi din start, axiomatic, am considerat-o *adevăr*. Se creează un cerc vicios care nu are soluţie în limitele logicii strict formale. Putem noi însă spune că versetul respectiv nu are nici un sens? Răspunsul la această ultimă întrebare, evident, este unul negativ. Versetul respectiv are un sens (şi un loc) destul de bine definit în logica expunerii primului capitol al epistolei: el oferă un portret colectiv al cretanilor, pe a căror insulă şi întru salvarea sufletelor cărora Tit urma să *înjghebe* biserica lui Hristos.

De diferenţa existentă între *semnificaţie* şi *sens* este strâns legată problema omonimiei. Omonimul este un nume (semn, sau succesiune de semne) care posedă cel puţin doi denotaţi (cu alte cuvinte are cel puţin două semnificaţii). Astfel, numele Macarie, poate să-l indice pe Macarie, egumenul Pelechitului din Bithinia, pe Macarie, cronicar și viitor episcop de Roman, în Moldova, sau pe Macarie, mitropolit al Moscovei. Dacă vrem să stabilim pe cine *semnifică* imaginea lui Macarie pictată în cadrul *Menologului* de la Dobrovăţ, evident că trebuie să indicăm cu exactitate persoana fizică concretă desemnată de acest nume. Vom obţine, astfel, rezultatul că la ctitoria lui Ştefan cel Mare este reprezentat chipul egumenului Macarie al Pelechitului – chip care a înlocuit imaginea Mariei Egiptencei, reprezentată de obicei pentru a ilustra ziua de 1 aprilie din Menolog. Dar este oare acesta *sensul* imaginii de la Dobrovăţ? Este oare acesta *conceptul* promovat de programatori sau de zugravi? Avem motive să ne îndoim de acest lucru. Întrucât în sarcina autorilor frescelor intra doar ilustrarea Menologului, nu ar fi fost cu mult mai simplu (şi mai în conformitate cu tradiţia iconografică deja constituită) s-o reprezinte pe Maria Egipteanca şi să nu caute un sfânt cu mult mai puţin cunoscut şi cu mult mai rar reprezentat – cum este, de altfel, Macarie al Bithiniei? Răspunsul la această întrebare ţine de mentalitatea medievală, de sensul acordat de contemporani imaginilor zugrăvite.



Macarie, egumenul Pelechitului din Bithinia.
Ilustrație pentru ziua de 1 aprilie din cadrul *menologului* pictat în gropnița bisericii Pogorârea Sf. Duh de la Dobrovăț

Or, adevăratul *sens* al apariţiei lui Macarie al Bithiniei în pictura Menologului amintit ţine de omonimia sa cu viitorul episcop de Roman, cronicarul Macarie din Moldova, alias unul din autorii programului iconografic de la Dobrovăţ. În acest context, stabilind *semnificaţia* imaginii lui Macarie ca fiind imaginea egumenului Pelechitului, noi concomitent stabilim şi *sensul* acestei *semnificaţii* – de a-l desemna indirect pe posibilul autor al programului iconografic.

De la *epigrafia* icoanei la clasificarea *inscripţiilor* din arta plastică ortodoxă

Accentuăm faptul că *inscripţia* nu este sinonimul *textului*: ea este doar o formă **de obiectivare** a textului/textelor (de lungime limitată!) pe un suport material. Astfel, DEX-ul limbii române defineşte *inscripţia* ca pe un *text scurt* gravat pe piatră sau pe metal, incrustat pe lemn, pictat sau zgâriat pe perete etc. Ştiinţa care se ocupă de studiul inscripţiilor antice şi medievale este *epigrafia*, pe când ştiinţa care are în vizor cercetarea textelor – este *textologia*. Alexandru Elian în introducerea la volumul *Inscripţiile medievale ale României* (București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965) face o delimitare netă între *inscripţiile* propriu-zise, *textele literare* şi *însemnările* cu caracter non-literar: el consideră motivată folosirea termenului *inscripţie* doar în cadrul câmpului de preocupări al *epigrafiei*, excluzând în mod exprés din acest câmp *papirologia*, *paleografia*, *numismatica* şi *sigilografia*. Elian procedează în acest fel fiind conştient de faptul că aplicarea unor criterii *pur materiale* în delimitarea obiectului de studiu al epigrafiei medievale este, de fapt, o restricţie excesivă, ce nu a fost agreată nici de către Nicolae Iorga şi nici de către Simion Florea Marian. *Într-adevăr, între o inscripţie de pe o icoană, un grafit de pe zidul unei clădiri şi o însemnare contemporană cu ele de pe filele unui codice manuscris sau ale unei tipărituri, deosebirea nu stă, foarte adesea, nici în conţinutul, nici în aspectul paleografic al textului, ci numai în materialul şi instrumentele alese pentru redarea lui*. Dar această restricţie de ordin taxonomic este, totuşi, necesară – din punctul de vedere al lui Alexandru Elian – ţinând seama de extinderea imensă a câmpului de preocupări al epigrafiei: „tot ceea ce este scris prin *procedee* ca săpat, desenat, pictat, incizat, brodat sau cusut, pe materiale de o nesfârşită varietate, mergând de la: marmură, piatră, cărămidă, tencuială, lemn şi orice material de construcţie, până la sticlă, os, sidef, metal, piele, muşama sau ţesături de orice fel”. În această accepţie inscripţiile – uneori destul de ample – din pictura murală şi din icoana românească

din secolul al XVI-lea ţin de domeniul epigrafiei şi nu de cel al paleografiei. Conform acestei clasificări inscripţii vor fi şi simplele înşirări arbitrare de litere, cu condiţia ca procedeele de executare şi materialul pe care sunt executate să ţină de domeniul epigrafiei.

Pionieratul în cercetarea epigrafiei icoanei aparţine savanţilor ruşi din secolul al XIX-lea şi de la începutul secolului al XX-lea[148]. Multe din rezultatele şi constatările lor sunt însă pe deplin aplicabile şi în cazul epigrafiei icoanei sau picturii murale româneşti. Astfel, Viaceslav N. Şcepkin[149] a consemnat caracterul destul de limitat al similitudinilor ce există între scrisul pe pergament sau hârtie şi scrierea pictată, gravată sau cioplită de pe icoane sau alte obiecte de cult. Din punctul lui de vedere deosebirile de scriere se datorează faptului că inscripţiile de pe icoane intră în decorul general al operei de artă, care posedă o stilistică proprie, adesea extrem de îndepărtată în raport cu stilistica scrierii obişnuite pe hârtie sau pergament. De aceea el a propus compararea inscripţiilor de pe icoane doar cu scrierea titlurilor bogat decorate ale capitolelor sau cu scrierea literelor majuscule din textele manuscriselor slavono-ruse medievale. Viaceslav N. Şcepkin aminteşte şi de nonconcordanţa – extrem de des întâlnită – între datarea picturii propriu-zise a icoanelor şi datarea inscripţiilor de pe aceleaşi icoane. El subliniază arhaismul manifest al inscripţiilor în raport cu pictura şi explică acest fenomen prin faptul că inscripţiile erau executate adesea la periferie după modele mai vechi, venite cândva din capitală sau din importante centre monastice. Un alt motiv ar ţine şi de vârsta înaintată a zugravilor cărora li se încredinţa executarea inscripţiilor şi care continuau să caligrafieze caracterele în conformitate cu o stilistică arhaică, acceptată în anii tinereţii lor.

Cu părere de rău inscripţiile de pe icoane şi din pictura murală nu au fost niciodată în centrul atenţiei slaviştilor. Paleografii, introducând în cursurile lor materiale epigrafice provenite din pictura, sculptura sau artele decorative medievale, doar amintesc inscripţiile de pe unele icoane şi enumeră tipurile de materialele pe care se făceau – în diverse moduri –

[148] Astfel, încă în anul 1851 Societatea Imperială de Arheologie din Sankt-Petersburg iniţiază un program de descriere a monumentelor ruse vechi şi a inscripţiilor pe care cele din urmă le conţineau. Rezultatele obţinute au fost publicate în ediţiile societăţii amintite (vezi în bibliografie: Пискарев, 1857; Свирелин, 1892; Суворов, 1892). Informaţiile din notă au fost preluate din manuscrisul capitolului *Istoria cercetării inscripţiilor de pe icoane* al tezei de doctorat *Analiza textologică a inscripţiilor ruseşti de pe icoane* (în limba rusă) a cercetătoarei N. A. Zamiatina.

[149] Вячеслав Н. Щепкин, *Русская палеография [1918 - 1920 гг.]*. - 3-е изд., доп. - Москва, Editura Аспект Пресс, 1999. Anexa – *Приложение III: Датировка иконных надписей (общие принципы)*: p. 226-231. Abordarea de către Viaceslav N. Şcepkin a problemelor legate de scrierile prezente în pictura medievală era un răspuns la invitaţia de a participa la *concursul paleografic* iniţiat în anul 1920 de către Sectorul de artă rusă veche al Academiei de istorie a culturii materiale (şef al sectorului fiind în acei ani Igor Em. Grabari). Conform condiţiilor concursului, specialiştii-paleografi trebuiau – în baza a 53 de fotografii – să ofere avize motivate referitoare la inscripţiile de pe 28 de monumente de artă veche rusă (icoane şi fresce; vezi lista operelor în: Н. А. Замятина, *Терминология русской иконописи*. Москва, 1997, anexa I). Expertizarea trebuia făcută pe parcursul a 2 luni remunerarea fiind de 15 mii de ruble (vezi.: Scrisoarea lui I. E. Grabari către P. K. Simoni din 13 mai 1920 – ГИМ ОПИ, fond 37, nr. 235, f. 4, text dactilografiat. Editat în: С. И. Котков, *П.К. Симони об изучении надписей на памятниках древнерусской станковой живописи*, în *Исследования по лингвистическому источниковедению*, Москва, Editura *Наука*, 1963, p. 193 - 195). Scrisori identice cu rugămintea de a participa la concurs le-au fost trimise academicienilor A. I. Sobolevski şi A. A. Şahmatov. Ultimul nu a putut participa la concurs, dar l-a recomandat în calitate de expert pe profesorul Universităţii din Sankt-Petersburg P. K. Simoni – cunoscut lingvist, paleograf, bun cunoscător al artei icoanei, al vechilor manuscrise şi al primelor tipărituri ruse. În acea perioadă Simoni lucra la întocmirea „Dicţionarului de arte grafice a timpurilor vechi şi moderne”. El a acceptat cu plăcere invitaţia de a participa la concurs şi, la rugămintea lui A. A. Şahmatov, încă înainte de a primi invitaţia oficială şi-a expus ideile legate de metodele de expertiză paleografică a inscripţiilor de pe icoane (ГИМ ОПИ, fond 37, nr. 235, pp. 17 - 18, text dactilografiat: Raport din 9 mai 1920. Editat în: Котков, *op. cit.*, p. 195 - 198).

inscripţiile (vezi: Aleksei I. Sobolevski[150], Lev V. Cerepnin[151], Evfimi F. Karski[152]). Această lipsă de atenţie faţă de paleografia operelor de artă plastică este motivată de către A. I. Sobolevski prin faptul că *aceste inscripţii posedă atâtea particularităţi specifice încât necesită o cercetare specială, la moment imposibilă*[153].

Unul din motivele eşecului metodelor paleografice tradiţionale în cercetarea textelor epigrafice ţine de ineficienţa nomenclaturii tipurilor de caractere preluată din scrierea pe pergament sau pe hârtie şi aplicată unor materiale dure precum lemnul, piatra sau metalul. Acest lucru devine evident când comparăm scrisul *capital* al inscripţiilor monumentale cu scrisurile *uncial* (slav. *ustav*), *semi-uncial* (slav. *polu-ustav*), *cursiv* (slav. *skoropis'*) şi *legat* (slav. *viaz'*) al manuscriselor. Între aceste două grupuri mari de tipuri de scriere – cu excepţia sistemului grafic biliniar – practic nu există puncte de tangenţă. Or, principalele posibilităţi plastice de înviorare a grafiei literelor prin aplecarea lor sau prin apăsarea mai puternică sau mai slabă a penei pe suprafaţa hârtiei – ce are drept rezultat îngroşarea, respectiv, subţierea segmentelor verticale, a hastelor oblice sau orizontale, precum şi a cârligelor[154] – era imposibil ori inutil de realizat în cazul săpării inscripţiei în piatră sau a scrierii cu pensula pe fundalul zugrăvit. Vechea scriere *capitală* – întâlnită nu numai în pictura murală dar şi în manuscrisele luxoase, cu aspect somptuos, festiv, cu texte caligrafiate în exclusivitate cu majuscule – prin definiţie nu putea să ducă la descoperirea unor legităţi. Or, aceste legităţi sunt observabile numai în cazul existenţei a numeroase scrieri executate în serie, evident, mai modeste şi mai puţin ornamentate.

Dificultăţile menţionate mai sus au impulsionat însă investigaţiile din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Atunci au fost substanţial precizate şi definitivate principiile metodologice de clasificare epigrafică. Inscripţiile de pe icoane şi din pictura murală ortodoxă au fost grupate după varii criterii: materialul şi tehnica executării, amplasarea, limba, conţinutul, forma, timpul ş. a. Astfel, s-a constituit o tipologie generală care stabileşte că:

I. Inscripţiile pot fi situate pe diverse suporturi (lemn, piatră, zidărie, tencuială, metal ş. a.) şi realizate în diferite tehnici [tempera, fresco, secco, suflat (cu metale preţioase), poleire, săpare în piatră, incizare ş. a.];

II. Inscripţiile pot fi amplasate: 1. liber pe fundal; 2. în locuri fixe, prestabilite ale fundalului imaginii sau ale spaţiilor adiacente, despărţitoare dintre imagini etc.; 3. pe filactere, pe paginile cărţilor deschise şi pe unele nimburi prezente în imagine; 4. în interiorul, în proximitatea sau la o anumită depărtare de imagine; 5. pe câmpurile continui ale icoanelor; 6. în compartimentele rezervate scenelor hagiografice de pe câmpuri; 6. pe partea verso a icoanelor ş. a.

III. Inscripţiile ortodoxe pot fi scrise în diverse limbi (greacă bizantină, slavonă, georgiană, română, arabă ş. a.). În cadrul unei limbi pot fi identificate diferite izvoduri (astfel slavona

---

[150] Алексей И. Соболевский, *Славяно-русская палеография с 20 палеографическими таблицами*, 2-е изд., Санкт-Петербург, Editura Императорский Археологический Институт, 1908, p. 26.
[151] Лев В. Черепнин, *Русская палеография*, Учебное пособие для вузов, Москва, Editura Госполитиздат, 1956, p. 185.
[152] Евфимий Ф. Карский, *Славянская кирилловская палеография*, 1-е изд., Ленинград, 1928. – reeditat facsimil, Москва, Editura *Наука*, 1979, p. 109.
[153] Алексей И. Соболевский, *op. cit.*, p. 26.
[154] Astfel, în ambele scrieri unciale din textele medievale româneşti de expresie slavonă (de tip I şi de tip II, conform clasificării lui Damian P. Bogdan) se observă: **îngroşarea liniilor verticale** şi a celor oblice ale literelor: **а, д, л, χ, ж** şi **ѧ**, a oblicei din stânga a lui **ϒ** şi cea a buclelor literelor: **б, в, ъ, ь** şi **ѣ** ; **subţirimea** tuturor liniilor orizontale şi a celor oblice din stânga ale grafemelor: **д, л, χ, ж** şi **ѧ**, cea din dreapta lui **ϒ**, apoi ale literelor **н** şi **и**.

bisericească posedă izvoadele medio-bulgar, vechi sârb, vechi rus ş. a.) precum şi unele interpolări (de obicei nesemnificative) ortografiate în idiomuri vernaculare[155].

IV. Raportate la timpul când au fost realizate, inscripţiile pot fi împărţite în următoarele categorii: 1. inscripţii de epocă, contemporane perioadei de realizare a picturii murale sau a icoanei; 2. inscripţii ulterioare, datorate restaurării sau renovării (care urmează *grosso-modo* caligrafia inscripţiilor primare); 3. inscripţii ulterioare cu caracter eterogen (fără vreo legătură cu inscripţiile primare).

Întrucât în marea majoritate a cazurilor *inscripţiile* reprezintă *texte*, ele pot fi clasificate şi conform conţinutului. Astfel, se remarcă: 1. textele originale compuse de autorii programelor iconografice sau (mai rar) de către zugravi; 2. citatele directe din surse scrise (literare sau istorice); 3. parafrazele, rezumatele sau interpretările libere ale unor surse livreşti.

Conform tipologiei textului inscripţiile pot fi caracterizate drept: 1. nominative şi 2. narative. Raportate la canonul iconografic ele pot fi divizate în: 1. canonice şi 2. ne-canonice (apocrife, cu caracter istoric ş. a.).

Conform funcţiei îndeplinite în cadrul imaginii ele pot aparţine categoriilor de: 1. texte ce definesc temele sau subiectele pictate, 2. texte-comentarii, 3. informaţii cu caracter istoric ş. a. .

Varietatea de conţinut a scrierilor din pictura murală şi din icoana ortodoxă este destul de mare. Numai în arta românească din secolul al XVI-lea am reuzit să identificăm următoarele tipuri de inscripţii:

1. Nume (teonime, acronime, hagionime, angelonime, antroponime), etnonime, toponime şi alte tipuri de denumiri.
2. Grafeme cu repere temporale, cronologice şi date calendaristice[156].
3. Mulţimi de cuvinte separate (de obicei substantive), nelegate sintactic, menite să descrie un grup, o ierarhie, o consecutivitate (exemple: ierarhiile îngereşti, păcatele sau virtuţile creştine, treptele ascensiunii la ceruri etc.).
4. Cifre-alfabetice, litere separate, abrevieri, pictograme sau ideograme schematice cu valoare simbolică, dogmatică etc.
5. Denumiri de evenimente, titluri ale subiectelor sau scenelor reprezentate.
6. Citate din diverse surse pictate pe filactere, pe paginile deschise ale Evangheliilor, pe fonduri etc.
7. Texte pe câmpurile laterale ale icoanelor sau texte din ciclurile hagiografice monumentale având ambele în calitate de sursă literară vieţile şi martiriul sfinţilor creştini.
8. Texte originale desfăşurate (sau parafraze originale ale unor fragmente livreşti), cu caracter narativ sau explicativ, referitoare la evenimentele reprezentate (inclusiv comentarii textuale pictate la evenimente istorice).

[155] Pe teritoriul României până în secolul al XIX-lea cel mai des sunt întâlnite inscripţiile în greacă medievală (catharevusa), slavona bisericească (de izvod medio-bulgar), româna ortografiată cu caractere chirilice şi – extrem de rar – limba arabă.

[156] Uneori imaginea mai puţin răspândită a unui sfânt (sărbătorit la o dată calendaristică fixă) care înlocuieşte imaginea mai răspândită a unui alt sfânt, sărbătorit la aceeaşi dată – poate fi o semnătură indirectă a ctitorului (cazul imaginii egumenului Macarie al Pelechitului Bithiniei din menologul studiat de Ecaterina Cincheza-Buculei; vezi: Cincheza-Buculei 1992, p. 16).

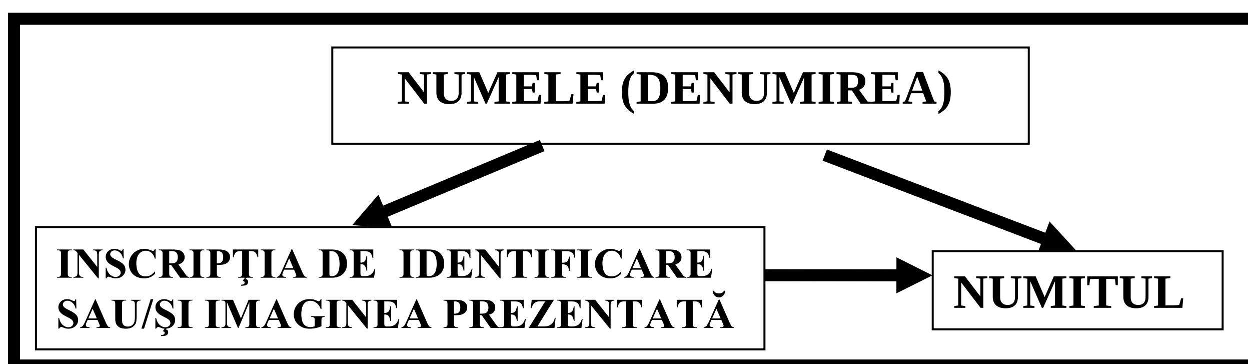
9. Grupări mai mult sau mai puţin stabile de texte (originale sau parafraze din surse livreşti) cu caracter alegoric, didactic, dogmatic etc. incluse în cadrul imaginilor pictate.
10. Rugăciuni, solicitări sau cuvinte (inclusiv, imnuri!) de laudă incluse pe câmpurile icoanelor sau în cadrul compoziţiilor monumentale pictate pe pereţi.
11. Inscripţii cu caracter votiv, adresări ale ctitorului sau ale artistului către Mântuitor, Maica Domnului, sfinţi, intercesori etc.
12. Semnături ale zugravilor, semne de meşteri ş. a.
13. Pisanii (săpate în piatră sau pictate).
14. Inscripţii cu date tehnice, indici de apartenenţă etc.
15. Inscripţii zgâriate, diverse tipuri de grafitti, comentarii şi semnături de epocă ale vizitatorilor monumentelor pictate.
16. Mesaje cifrate sau ortografiate în alfabete exotice.
17. Pseudo-inscripţii cu caracter decorativ şi inscripţii simulate.
18. Inscripţii absente (filactere goale sau pagini albe ale cărţilor deschise) dar cu conţinut recognoscibil datorită contextului.

Structura *numelor* din inscripţii

O atenţie sporită merită cercetarea structurii *numelor* din inscripţii. Or, *icoana devine icoană nu datorită calităţii artistice a desenului ei sau datorită asemănării portretistice, ci datorită denumirii (numelui), care se face sub forma unei inscripţii*, scria în cartea *Filosofia numelui* Serghei Bulgakov[157]. În aceeaşi ordine de idei se înscrie şi opinia contemporanului nostru, preotului şi teoreticinului icoanei Valeri Lepahin care observă că “după cum există o legătură directă între *semnificant* şi *semnificat* există şi un raport ontologic între *nume* şi cel *numit*”[158].

[157] Сергей Булгаков, *Философия имени*, Париж, YMCA-PRESS, 1953, p. 183; Filosoful şi teologul rus Serghei Bulgakov accentua rolul imens jucat de nume în constituirea icoanei ortodoxe: „Denumirea efectuează o corelaţie între chip şi original, între *icoană* şi *prototip*, ea uneşte icoana dată cu duhul multelor icoane. (Tot astfel stau lucrurile cu numele ce se dă purtătorului său, care până la data primirii numelui era cu nume multe sau fără nume.) În nume se exprimă însăşi individualitatea – duhul care trăieşte şi se descoperă ca un subiect al stărilor sale, fiind prezent în toate şi cu nici una din ele neidentificându-se, căci duhul nu poate fi golit de aceste stări. Numele este în acest sens hieroglifa personalităţii, denumirea nevăzutului în văzut, iar icoana este, într-un anumit sens, hieroglifa uneia din stările acestei personalităţi, autorevelaţia ei. Iar denumirea icoanei înseamnă includerea ei în numărul apariţiilor acestui duh, care pot constitui o mulţime nedeterminată. De aceea, unul şi acelaşi nume se dă diferitelor şi multelor portrete ale uneia şi aceleiaşi persoane, prilej cu care ele toate se înşiră pe el ca pe o aţă ori se leagă de el ca într-o generală panglică cinematografică. Desigur, portretul-icoană trebuie să aibă propria sa putere de convingere chiar mai înainte de denumire, independent de nume. Chiar dacă nu poate evita unilateralitatea, portretul *mărturiseşte* despre originalul său: într-însul se cuprinde adevărata *pars pro toto*, pentru că sufletul este nedespărţit şi unic. Dar în acelaşi timp rămâne şi această neînlăturată deosebire între parte şi întreg. Din această cauză noi nu ne simţim liniştiţi şi mulţumiţi până când reprezentarea nu primeşte un nume, care este icoana subiectului însuşi, ca purtătorul tuturor stărilor sale şi, ca urmare, originalul tuturor icoanelor sale”. Vezi capitolul *Icoana, conținutul și granițele ei* din cartea: Serghei Bulgakov, *Icoana şi cinstirea sfintelor icoane*, trad. Paulin Lecca, Bucureşti, Editura *Anastasia*, 2000, p. 129 – 130 ; original rus: Сергей Булгаков, *Икона и иконопочитание*, Paris, 1931.

[158] Лепахин Валерий, *Икона и слово: виды, уровни и формы взаимосвязи*, in „Дикое поле” № 7, 2005: http://www.dikoepole.org/numbers_journal.php?id_txt=303. Conform aceluiaşi cercetător, iconicitatea cuvântului este exprimată în cuvântul-nume, iar *Numele* lui Dumnezeu este o *Icoană verbală* care, ca orice altă icoană, are menirea de a destăinui dar, în acelaşi timp, şi de a ascunde Esenţa Divină.



I. Prima categorie de nume din pictura ortodoxă o prezintă teonimele. Termenul *teonim* provine din îmbinarea de cuvinte greceşti Θεός: — «Dumnezeu» + ὄνομα — «nume». În religiile monoteiste, inclusiv în creştinism, prin teonime sunt desemnate sau indicate numele, titlurile sau descrierile succinte ale unei unice Divinităţi. Varietatea teonimelor este destul de mare: Alfa şi Omega, Dumnezeu, Domnul, Creatorul, Judecătorul, Tatăl, Tatăl Ceresc, Împăratul Ceresc, Cel de Sus, Cel Preaînalt, Atotţiitorul, Pantocratorul, Stăpânul, Fondatorul, Cel ce sunt, Salvatorul, Mântuitorul, Cel Puternic, Mielul, Mirele, Fiul, Fiul Omului, Învăţătorul, Izbăvitorul, Iisus, Hristos, Unul, Sabaot, Dumnezeu Sabaot, Pruncul, Cuvântul, Treimea, Sfântul Duh, Consolatorul, Lumina, Iehova, Mesia, Porumbelul, Preot din Veac (după rânduiala lui Melhisedec) etc.

Teonime sunt şi acele acronime care îl desemnează pe Dumnezeu: X-P (Hi-Ro-ul = Hristos), INRI (Iisus Nazoreul Regele Iudeii), ΙΧΘΥΣ (rom.: Peşte; acronim de la *Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ* = Iisus Hristos al lui Dumnezeu Fiu, Mântuitorul), Α – Ω (Alfa şi Omega = Începutul şi Sfârşitul), ὁ ὤν (Cel ce Sunt) ş. a.

II. Cea de a doua categorie de nume sunt *hagionimele*. Dicţionarul terminologiei onomastice ruse semnat de N. V. Podolskaia[159] oferă următoarea definiţe: „Hagionim = nume de sfânt". Această definiţie este identică cu definiţia noţiunii de hagionim oferită de Lazăr Şăineanu în *Dicţionarul universal al limbii române*. Din punctul nostru de vedere această definiţie este lacunară şi insuficientă. Cuvintele greceşti *agios – sfânt* şi *onyma – nume, denumire* permit o extindere a ariei semantice a termenului de *hagionim* la întregul spectru de denumiri şi, implicit, semnificaţii ale oricărui nume propriu sau comun legat de noţiunea de *sfinţenie* (*sacralitate*). Astfel, hagionimul este o îmbinare de cuvinte menită să desemneze persoane sau obiecte asupra cărora, conform credinţei creştine, a coborât (sau s-a răsfrânt) harul (graţia) divin(ă) sau care au fost sfinţite prin puterea acordată bisericii de a oficia actele de cult (canonizare, rânduiala sfinţirii). Din punctul nostru de vedere *hagionimele* prezintă un sistem complex de *nume* şi de *denumiri* din care fac parte **hagioantroponimele**, **angelonimele**, **hagiotoponimele**, **eortonimele** (numele sărbătorilor bisericeşti), **ekklesionimele** (numele mănăstirilor, schiturilor, bisericilor ş. a.) şi **icononimele** (numele de icoane sfinte). Aceste nume şi denumiri, în totalitatea lor, articulează un spaţiu onomastic complex, ce gravitează în jurul noţiunii de *sfinţenie*[160].

---

[159] Н. В. Подольская, *Словарь русской ономастической терминологии*, изд. 2-е, перераб. и доп. — Москва, Editura *Наука*, 1988.

[160] Sfinţenia este una din noţiunile fundamentale ale învăţăturii creştine. Ea prezintă *cea mai înaltă sferă de valori care implică prezenţa harului divin. Sfinţenie înseamnă trăirea duhovnicească, viaţa harică, viaţa în Dumnezeu, în Hristos – desăvârşirea vieţii morale a omului* (Prof. Dr. Ene Branişte, prof. Ecaterina Branişte, *Dicţionar enciclopedic de cunoştinţe religioase*, Caransebeş, 2001, p. 446 – 447). În calitate de sfinţi sunt

1. Hagioantroponimele[161] prezintă un complex apelativ-antroponimic menit să desemneze sfinţii creştini. Pluri-componenţa complexului apelativ-antroponimic include atât elemente indispensabile, precum şi facultative. Întrucât registrul onomastic al oricărei limbi este destul de limitat iar repetările de nume sunt inevitabile, hagioantroponimele includ termeni suplimentari pentru diferenţiere. Astfel apar variate complexe apelativ-antroponimice de desemnare a sfinţilor. Modelul de bază a oricărui hagioantroponim posedă cel puţin două componente: **categoria de sfânt + numele**: *profetul Ieremia, apostolul Toma, mucenicul Serapion, muceniţa Irina* ş. a . Aceste exemple sunt numeroase şi se referă în special la persoanele amintite în Vechiul şi în Noul Testament – persoane –, care au început a fi venerate drept sfinţi încă în primele secole după Hristos. Cel mai des hagioantroponimul posedă o structură tripartită: **categoria de sfânt + numele + specificativul**. În calitate de *specificative* pot servi *nominatorii, descriptorii, localizatorii, agnomenii (supranumele, poreclele), cognomenii, etnonimele, titulatura* ş. a.

Să enumerăm câteva modele:

1) **categoria de sfânt + numele + nominatorul:** mucenicul Zotic presbiterul, cuviosul Cosma sihastrul, mucenicul Conon grădinarul, cuviosul Ipatie vindecătorul, cuviosul Iosif melodul, mucenicul Claudiu tribunul, mucenicul Marian diaconul. În unele cazuri nominatorul poate prezenta o îmbinare stabilă de cuvinte: cuviosul Alexie, omul lui Dumnezeu; sfântul Iacov, fratele Domnului.

2) **categoria de sfânt + numele + descriptorul:** Descriptorul poate fi reprezentat (atât în forma sa integrală cât şi în forme prescurtate sau abreviate) de un adjectiv sau de o îmbinare de cuvinte stabilă cu valoare adjectivală: ierarhul Bonifatie milostivul, cuviosul Arsenie, Iubitorul de Nevoinţe, cuviosul Teodor cel Sfinţit, sfântul Vasile cel Mare, sfântul Ioan Gură de Aur.

3) **categoria de sfânt + numele + localizatorul:** cuvioasa Teodora de la Ţarigrad, cuvioasa Maria Egipteanca, cuviosul Nil de la Sora (Sora – hidronim). În unele cazuri are loc dublarea localizatorului: ierarhul Tihon, episcop de Voronej, făcător de minuni de după (râul) Don; cuviosul Antonie Romanul, făcător de minuni din Novgorod (1147). Deseori localizatorul şi numele propriu-zis devin indisolubile şi permanente. Astfel, localizatorul se transformă într-o parte integrantă a numelui, formând o îmbinare de cuvinte stabilă: Ioan din Kronştadt, Xenia din Petersburg, Ioasaf din Belgorod, Mitrofanie din Voronej. În limba slavonă unii localizatori puteau avea o formă toponimic-adjectivală (vezi exemplele de mai sus), pe când alţii – o formă toponimic-substantivală (obţinută din adjectivele toponimice prin intermediul sufixelor – **eţ** sau – **ianin**): mucenicul Ilia Murometţ, dreptul Evdokim Cappadocianul (în slav. Kappadokianin).

4) **categoria de sfânt + numele + agnomenul** (=supranumele sau porecla primită în rezultatul unor fapte deosebite)**:** mucenicul Ignatie Teoforul (Purtătorul de Dumnezeu); muceniţa Anastasia cea Izbăvitoare de Otrăvuri; dreptul Iosif, Logodnicul; marele mucenic Gheorghie Purtătorul de Biruinţă; dreptul Simeon, Primitorul de Dumnezeu.

veneraţi doar cei a căror apartenenţă la Dumnezeu a fost arătată Bisericii în calitate de fapt sigur şi incontestabil. Astfel, în şirul sfinţilor sunt trecuţi patriarhii, proorocii şi drepţii Vechiului Testament, apostolii şi ucenicii direcţi şi indirecţi ai Mântuitorului, primii propovăduitori ai Evangheliei şi misionari, martirii şi mărturisitorii, călugării cuvioşi, pustnicii venerabili, ierarhii canonizaţi pentru activitatea lor de mari păstori, organizatori şi conducători ai Bisericii, marii teologi şi făcători de minuni (taumaturgi). Învăţătura referitoare la venerarea sfinţilor a fost adoptată în anul 787 după Hristos, la cel de al Şaptelea Conciliu Ecumenic din Niceea.

[161] Clasificarea hagioantroponimelor şi a altor tipuri de hagionime este preluată de noi din studiul *Agionimele în spaţiul onomastic al limbii ruse (Агионимы в ономастическом пространстве русского языка)* al cercetătoarei ruse Irina Vladimirovna Bugaeva. Acest studiu face parte din cartea Ирина В. Бугаева, *Агионимы в православной среде: структурно-семантический анализ: монография*. – Москва.: ФГОУ ВПО РГАУ – МСХА им. К. А. Тимирязева, 2007. − 138 с. (8, 14 п. л.). Vezi: http://www.portal-slovo.ru/philology/45446.php

5) **categoria de sfânt + numele + cognomenul** (=numele de familie)**:** sfântul ctitor şi martir Constantin Brâncoveanu.
6) **categoria de sfânt + numele + etnonimul:** cuviosul Maxim Grecul, sfântul mucenic Iacov Persul, sfântul Ioan Rusul ş. a..
Există hagionime cvadripartite şi pentapartite constituite după formulele:
7) **categoria de sfânt + numele + titlul (bisericesc, laic) sau funcţia + localizatorul:** ierarhul Anatolie, patriarhul Constantinopolului; cuviosul Teodosie, egumenul (Lavrei) de Kievo-Pecersk, ierarhul Silvestru, papă al Romei, ierarhul Macarie, mitropolitul Moscovei, drept-credincioasa Tamara, regina Georgiei (Gruziei).
8) **categoria de sfânt + numele + agnomenul + titlul (bisericesc, laic) sau funcţia + localizatorul:** sfântul Grigorie Dialogul, papă al Romei.
9) Există şi hagionime formate din complexe **structuri poli-partite**. De obicei ele se folosesc la desemnarea persoanelor care au intrat în istorie cu un nume (de obicei ne-canonic, păgân sau precreştin) dar care au căpătat după botez şi un nume canonic creştin: sfântul cel întocmai cu apostolii marele cneaz Vladimir, botezat Vasilie; cea întocmai cu apostolii marea cneaghină a Rusiei Olga, botezată Elena; drept-credinciosul mare cneaz Rostislav-Mihail (1167); drept-credinciosul întocmai cu apostolii ţar Boris, botezat Mihail – creştinătorul Bulgariei (indicăm aici faptul că numele Boris este o formă abreviată a vechiului nume slavon de Borislav, care în acea perioadă nu intra în onomastica creştină).
2. *Angelonimele* sunt apelative simple sau compuse menite să desemneze categoriile şi numele proprii ale fiinţelor necorporale (spirituale), supranaturale, numite în vorbirea curentă *îngeri* (de la gr. Aggelos = Vestitor). Conform credinţei creştine aceste fiinţe au fost create de Dumnezeu înainte de crearea Lumii şi, asemenea sfinţilor, trebuie venerate de către credincioşi. În inscripţii deseori numele îngerilor (în special al *arhanghelilor*) sunt însoţite de apelativul *sfânt*: Sfântul arhanghel Mihail, Sfântul arhanghel Gavriil ş. a. Conform Ierarhiei cereşti a Sf. Dionisie pseudo-Areopagitul se disting nouă cete (categorii) de îngeri: Serafimii, Heruvimii, Tronurile, Domniile, Puterile, Stăpânirile, Începuturile, Arhanghelii şi Îngerii (=Vestitorii). Numele demonilor (care sunt consideraţi *îngerii căzuţi*) sunt de asemenea *angelonime*. Evident că numele lor nu pot fi însoţite de apelativul *sfânt*.
3. *Antroponimele* din pictura ortodoxă indică numele proprii ale persoanelor care nu au fost canonizate drept sfinţi de către Biserică. De obicei aceastea sunt numele ctitorilor, numele împăraţilor şi domnilor, numele ierarhilor, numele multor personaje biblice, numele unor protagonişti din ciclurile hagiohrafice, numele inamicilor creştinismului (ex.: Diocleţian, Maximian, Mahomed), numele ereziarhilor (ex.: Arie, Nestorie ş. a.). Şi în cazul antroponimelor există cazuri de desemnare a persoanelor prin nume duble: cel creştin, pe care l-au căpătat la botez, şi cel, de obicei ne-canonic, păgân, cu care au intrat în istorie (exemplul ctitorului de la Lujeni – „Teodor numit Vitold”).
4. *Toponimele* din pictura murală ortodoxă sunt nume proprii simple sau compuse menite să desemneze localităţi, oraşe, ţări, munţi, râuri, păduri, deşerturi şi alte entităţi geografice sau cosmografice atât reale (ex.: Babilon, Roma, Ierusalimul, Iordanul ş. a.), cât şi imaginare (ex.: Ierusalimul Ceresc ş. a.). Acele toponime care indică locuri sfinte (ex.: Sfântul Munte Athos) formează categoria *hagiotoponimelor*.
5. *Etnonimele* din pictura ortodoxă sunt termenii prin care se indică apartenenţa naţională iar, în unele cazuri, şi cea confesională a personajelor zugrăvite (ex.: evreii, latinii, turcii, tătarii, armenii din *Judecat de Apoi*, perşii şi sciţii din *Asediul Constantinopolului* de la Arbore, slovenii=slavii şi indienii din *Predica Apostolilor* de la Moldoviţa).

Inscripţiile icoanelor de secol XVI din Moldova şi Ţara Românească: tipologie, repertoriu şi catalog selectiv (autor Marina I. Sabados)

Deşi considerabil mai succinte decât lungile inscripţii explicative din pictura murală, inscripţiile icoanelor sunt la fel de importante ca cele din urmă şi îşi vădesc specificul, după cum dorim să demonstrăm în continuare.

Pentru perioada care privea tema proiectului, secolul al XVI-lea, au fost studiate atât icoane din Moldova, cât şi din Ţara Românească, grupul celor dintâi numărând mult mai multe piese păstrate decât grupul celor din urmă. Astfel, pentru catalogul final (**cat.I**) au fost selectate 50 de icoane moldoveneşti şi 10 icoane din Ţara Românească. S-au păstrat, de asemenea, şase iconostase – în formaţii incomplete – şi trei uşi împărăteşti disparate, aparţinând şcolii moldoveneşti de pictură, care au fost incluse într-un catalog de sine stătător (**cat.II**).

În cazul icoanelor-portret, în care similitudinea cu prototipul a figurii sfântului reprezentat este o condiţie *sine qua non*, prezenţa inscripţiei numelui sfântului este necesară şi nicidecum superfluă, ea având valoarea unei peceţi identificatoare. Situaţia este valabilă şi pentru celelalte personaje sfinte reprezentate alături de cel din centru, căruia îi este destinată icoana: Iisus Hristos însoţit de apostoli (cat.I 14, 16, 32; cat.II 52), Maica Domnului cu profeţi (cat.I 5, 7, 15; cat.II 51), Sf. Nicolae cu ierarhi (ex. cat.I 9), Sf. Paraschiva cu muceniţe şi cuvioase (cat.I 34) etc.

În alte cazuri, inscripţia identifică grupuri de personaje: patriarhi, proroci, apostoli, mucenici, mironosiţe etc.; vezi cazul celor două icoane *Duminica tuturor sfinţilor* (cat.I 1, 36). Dumnezeu Tatăl este numit „Cel vechi de zile" (cat.I, 3), sf. Paraschiva primeşte uneori apelativul „Sf. Vineri" (Petka – cat.I, 19). Interesantă este românizarea numelui sfintei Elena – „Ileana", într-o icoană din Moldova (cat.I, 33), în care fiul său este denumit simplu: „Constantin împărat", ori a numelui sfântului diacon Nicanor, devenit, în două cazuri, „Nicanul" (cat.I, 26, cat.II, 7.5.a).

În categoria numelor alăturate personajelor pe care le desemnează intră şi un caz special, cel al portretelor de donatori, valabil, în sec. XVI, doar icoanelor din vremea lui Neagoe Basarab (cat.I, 53, 54, 55).

Un caz special, legat de Moldova de astă-dată, este cel al icoanei *Sfântul Gheorghe cu scene din viaţă*, dăruită de Petru Şchipul, împreună cu doamna Maria Amirali şi fiul lor Vlad, mănăstirii *Sfântul Pavel* de la Muntele Athos[162]. Nu am putut studia nemijlocit această icoană, de aceea reproducem inscripţiile care însoţesc portretele votive aşa cum au fost transcrise de autorul fişei, Euthymios N. Tsigaridas, din nefericire cu unele neclarităţi: **Іѡ Пєт**[...] **воєвод(а)** (Io Pet[ru] voievod), **Іѡ Мар**[... ...]**вод(а)** (Io Mar[ia voie]vod) şi **Іѡ** [...]**іла(нт)** [?!] **воєвод(а)** (Io Vlad Voievod). Titulatura „voievod" în cazul doamnei Maria (unde era de aşteptat să apară termenul **кнѣгина**) este neobişnuită. Istoricul Constantin Bălan, care ne-a oferit opinia sa cu neobosită bunăvoinţă, credea că zugravul nu era moldovean şi deci nefamiliarizat cu titulaturile oficiale în statul moldovenesc. Cazul este cvasi-nemaiîntâlnit în pictura de icoane din Moldova[163].

---

[162] *Treasures of Mount Athos*, catalogul expoziţiei de la Muzeul de Cultură Bizantină din Salonic, 1997, cat.nr. 2.77, p. 143–144.

[163] Al. Efremov, *Portrete de donatori în pictura de icoane din Ţara Românească*, în *BMI*, XL, 1971, nr. 1, p. 48, menţionează două cazuri de portrete votive în pictura pe lemn din Moldova, ambele pe pomelnice, ceea ce diferă ca semnificaţie de portretele de donatori de pe icoane: portretele lui Alexandru Lăpuşneanu şi doamnei Ruxanda, repictate în sec. XVIII, pe voleurile pomelnicului de la mănăstirea Slatina (azi la muzeul Patriarhiei Române), şi portretul episcopului Anastasie de Rădăuţi, în pomelnicul din 1644 de la Moldoviţa. A existat totuşi o tentativă de reprezentare a donatoarelor unei icoane, în timpul lui Petru Rareş: este vorba despre portretele a

O importantă categorie de inscripţii priveşte titlurile scenelor reprezentate. Ele pot fi scurte, în cazul reprezentării marilor sărbători (ex. Adormirea Maicii Domnului – **Ѹспеніє Бц͠е**, Înălţarea Domnului – **Възнесеніє Хв͠о**, Coborârea Sf. Duh – **Съшествї светаго Дх͠а**, etc.) sau mai lungi, explicative, în cazul scenelor din viaţa unui sfânt (ex. cat.I, 18). Alte inscripţii sunt non-convenţionale, având rolul de a explica detaliile imaginii, îndeosebi în cazul icoanelor din vremea Movileştilor: ex. *Rugul lui Moise* (cat.I, 20), *Izgonirea din Rai* (cat.I, 37) sau *Crucea Răstignirii şi simbolurile Patimilor* (cat.I, 13).

Un grup mare de inscripţii priveşte textele de pe cartea din mâinile lui Iisus, de pe filacterele prorocilor sau cărţile evangheliştilor, texte care reproduc fragmente din Vechiul şi Noul Testament, dar şi texte din surse obscure (ex. cat.II, 2.5, 2.7), dar care aveau menirea de a dezvălui semnificaţii date icoanei de către donator, ca în cazul icoanei *Sf. Ioan Botezătorul şi Maica Domnului cu Pruncul* de la Domneşti-Argeş (cat.I, 57).

În sfârşit, o categorie importantă de inscripţii de pe icoane şi iconostase oferă informaţii asupra donatorilor, a categoriilor sociale din care aceştia făceau parte şi asupra posibilităţilor lor materiale. Ei puteau proveni din rândul elitei politice şi religioase a statului moldovenesc. Considerate, probabil, danii de importanţă minoră – în raport cu marile ctitorii de arhitectură şi pictură murală – icoanele poartă în rare ocazii însemne voievodale. În Moldova secolului XVI se înregistrează doar două cazuri, ambele reprezentând danii făcute în afara graniţelor ţării, ceea ce ar explica întrucâtva excepţia. Conform inscripţiei slavone reconstituite parţial – **[Ст]ефа[н] вое[в]о[д] г[о](с)по[да]рь [зе]м[л]и Мол[д]а[в]ско[и]** (Ştefan voievod, domn al ţării Moldovei) – vremelnicul domn Ştefan Lăcustă este donatorul celor trei icoane împărăteşti (*Deisis*, *Hodighitria* şi *Sf. Nicolae*) de la biserica sârbilor din Constantinopol, care mai puteau fi văzute înainte de anul 1955, când un incendiu a mistuit întreaga biserică[164]. Cel de-al doilea caz a fost deja prezentat: icoana *Sf. Gheorghe cu scene din viaţă* donată de Petru Şchiopul, doamna Maria Amirali şi fiul lor Vlad, la mănăstirea Sf. Pavel din Muntele Athos.

Doi boieri, care au deţinut importanta funcţie de vistiernic în sfatul domnesc, au comandat icoane mari, somptuoase, care au necesitat, cu siguranţă, eforturi financiare considerabile. Toader, donatorul icoanei *Sfinţii arhangheli Mihail şi Gavriil*, de la Măşcăteşti (azi sat Căşăria, jud. Neamţ), a fost mare vistiernic în sfatul domnesc, din 1525 februarie 12, până în 1527 aprilie 16[165], şi a deţinut o parte din moşia Lăslăoani, pe râul Cracău[166], situat în vecinătatea satului Măşcăteşti[167], de unde provine icoana *Sfinţilor arhangheli*. Dan Vistiernic[168],

---

două călugăriţe înfăţişate în icoana *Soborul preacuvioaselor femei* de la mănăstirea Agapia (nr. 3), portrete care au fost „ocultate”, acoperite cu un nou strat pictural, în aceeaşi epocă, ceea ce induce ideea unei interdicţii pe cale ierarhică; de sub noul strat pictural transpar, totuşi, siluetele celor două donatoare îngenunchiate la picioarele Maicii Domnului cu Pruncul în braţe.

[164] Marina Ileana Sabados, *Le don du voïvode Ştefan Lăcustă de Moldavie à l'église des Serbes de Constantinople* în *Zograf*, nr. 28, Beograd, 2000–2001, p. 139–142. Plecând de la articolele istoricului sârb A. Deroko, *Beogradska ikona Bogorodice u Carigradu*, în *Starinar*, III–IV/1952–1953 (Beograd, 1955), p. 217–222, şi V–VI/1954–1955 (Beograd, 1956), p. 363–364, am constatat, pe baza analogiilor compoziţionale cu icoanele moldoveneşti de la Urisiu de Jos (jud. Mureş) şi a descifrării inscripţiei fragmentare – copiată destul de aproximativ de A. Deroko şi reconstituită de prof. Pavel-Mircea Florea, de la Facultatea de Arhivistică din cadrul Academiei de Poliţie „Alexandru Ioan Cuza”, Bucureşti – că cele trei icoane împărăteşti de la biserica „Maica Domnului de la Belgrad”, din Constantinopol, datând din 1539, au fost donate de domnul Moldovei Ştefan Lăcustă şi sunt opera unui zugrav moldovean. Din păcate, aceste icoane nu mai pot fi studiate, deoarece au dispărut în 1955 într-un incendiu care a distrus complet biserica.

[165] Nicolae Stoicescu, *Dicţionar al marilor dregători din Ţara Românească şi Moldova. Sec. XIV–XVII*, Bucureşti, 1971, p. 331.

[166] I.C. Miclescu-Prăjescu, *Obârşia unei familii din Moldova*, în *RIR*, X, 1940, p. 179.

[167] Vezi *Tezaurul toponimic al României. Moldova*, vol. I/partea 1, Bucureşti 1991, p. 630 (Lăslăoani), 707 (Măşcăteşti).

al doilea ctitor al mănăstirii Humorului, din anul 1550, prezent în tabloul votiv aflat în pronaosul bisericii Adormirea Maicii Domnului, este donator, împreună cu prima sa soţie Sofica[169], al icoanei *Hodighitria* de la Siliştea (1549). Icoanele împărăteşti *Hodighitria* şi *Sfântul Nicolae* de la Urisiu de Jos (jud. Mureş) au fost comandate de nobilul român Luca „ot Urisiu".

Altă categorie de donatori este cea a micilor proprietari de pământuri sau negustori, aşa cum sugerează calitatea mai modestă a icoanelor donate de ei. Din această categorie fac parte, probabil, Todir Gric „ot Baimănic", comanditarul icoanelor împărăteşti *Hodighitria, Deisis* şi *Adormirea Maicii Domnului* (azi, la DJAR Suceava), Nistor şi soţia sa Sofia (icoana *Sfântul Mihail şi Sfânta Paraschiva* de la Hurjuieni/ DJAR Suceava), Coşte cu soţia Vasca (*Pogorârea Sfântului Duh* de la Hurjuieni/DJAR Suceava), Gligorie cu soţia Sofronia şi copiii săi (icoana *Înălţarea Domnului* de la MNAR Bucureşti), precum şi **Ion, Nastasia şi copiii lor** (icoana *Sfântul Gheorghe omorând balaurul*, de asemenea, de la MNAR Bucureşti). Este interesant de remarcat faptul că, uneori, mai multe familii din această categorie socială colaborau la comanda unei tâmple, după cum se poate deduce din inscripţiile de danie de pe cele cinci icoane care au aparţinut cândva frizei *Marea Deisis* a unei tâmple din nordul Moldovei. Astfel, Mihail şi soţia sa Vera au donat trei icoane (*Sf. arhanghel Gavriil cu Maica Domnului*, azi la Muzeul de artă din Iaşi, *Sfinţii apostoli Toma şi Marcu* şi *Sfinţii apostoli Andrei şi Luca,* ambele de la Hurjuieni/DJAR Suceava), celelalte fiind plătite de doi bărbaţi, ale căror nume sunt ilizibile, şi de soţiile lor Sofronia şi Marica (*Sfinţii apostoli Pavel şi Matei* şi *Sfinţii diaconi Parmen şi Nicanor*, icoane aflate la Muzeul de artă din Iaşi).

În sfârşit, donatorii puteau fi călugări sau călugăriţe: monahia Steliana sau Stefana, identificată cu aproximaţie în inscripţia foarte deteriorată a icoanei *Soborul sfintelor femei* de la mănăstirea Agapia, monahul Martirie (icoana *Sfinţii ierarhi Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur şi Nicolae* de la MNAR Bucureşti), monahia Doroda (icoana *Izgonirea din Rai* de la schitul Văleni), o altă monahie Ştefana, de data aceasta de la începutul sec.XVII (icoana *Împărtăşirea apostolilor* de la Văleni/Văratec). Presupun că au fost trăitori ai unor mănăstiri – dar fără să-şi fi declinat această calitate – şi: Salomia (*Înălţarea Sfintei Cruci*-Văleni/ Bistriţa), Frosina şi fiica sa Maria (donatoarele icoanei *Sfânta Paraschiva cu muceniţe şi cuvioase* de la Văleni, azi la Bistriţa), Anastasie (?) „fiul popii Procop" (icoana *Sfânta Paraschiva* de la Bistriţa), şi alţii.

Dimensiunea pragmatică a cercetării semiotice şi funcţiile icoanei

Cercetarea inscripţiilor examinate până la acest moment nu a depăşit nivelul analizelor de tip morfologic şi – într-o măsură mai mică – de tip sintactic. Astfel, a fost stabilită tipologia părţilor componente a hagionimelor (exemplu de analiză morfologică!) şi s-au examinat legăturile reciproce dintre aceste părţi (analiză de tip sintactic!). Întrucât marea majoritate a inscripţiilor cercetate sunt texte, iar textele – la rândul lor, după cum am menţionat mai sus, – sunt succesiuni de semne, rezultă că ele se supun aceloraşi legi care guvernează toate sistemele de semne şi care constituie obiectul de studiu al semioticii. Or, semiotica are trei mari nivele:

Sintactic sau, mai exact, **morfologico-sintactic**, care studiază „gramatica" semnelor, cu alte cuvinte tipologia (natura) semnelor şi relaţiile dintre ele (principiile lor de articulare, de legătură, diverse tipuri de raportare internă etc.);

---

168 A fost *mare vistier* în sfatul domnesc al lui Petru Rareş, al fiului său Iliaş (1545 sept.17–1546 mart.1; 1546 apr.21–1550 mart.12), şi al lui Alexandru Lăpuşneanu (1553 iul. 29–1554), apoi a deţinut demnitatea de hatman (1554 mart. 1–1555 mai 12) (vezi Nicolae Stoicescu, *Dicţionar*, p. 301). *Cf.* Maria Magdalena Székely, *Sfetnicii lui Petru Rareş*, Iaşi, 2002, p. 352.

169 M.M. Székely, *Sfetnicii*, p. 362.

Semantica, care studiază relaţiile dintre semne şi ceea ce ele semnifică (adică relaţiile interne între *semnificant* şi *semnificat* sau relaţiile externe între *semnul „global”* şi *referent*);
Pragmatica, care studiază relaţiile între semne şi utilizatorii lor.

> Spre deosebire de semantică, care cercetează înţelegerea *semnelor* (inclusiv *textelor*) în cadrul limbajului, pragmatica este *o cercetare a înţelegerii limbajului* însuşi (Jacques Moeschler & Anne Reboul, *Dicţionar de pragmatică*, Cluj, 1999, p. 25), de unde şi înrudirea pragmaticii, din acest punct de vedere, cu discipline precum psiholingvistica şi sociolingvistica. Or, înţelegerea limbajul nu se reduce doar la stabilirea strictă a *semnificaţilor* semnelor. De exemplu, atunci când la micul dejun exclamăm „Cafeaua n-are zahăr!” noi nu exprimăm o constatare (absenţa zahărului) ci o cerere (solicitarea zahărului). Semnificaţia acestei exclamaţii nu rezultă din analiza semantică a propoziţiei (care ne aduce la cunoştinţă faptul absenţei zahărului în ceaşca de cafea) ci din contextul situaţional în care se face afirmaţia, – context – care generează solicitarea unei acţiuni (aducerea zahărului).

Filosoful american Ch. Morris a fost frapat de analogia celor trei mari niveluri ale semioticii cu triviumul „artelor” liberale medievale: gramatica, dialectica (=logica) şi retorica. Asemeni gramaticii sintaxa studiează *relaţiile* (dintre părţi), asemeni logicii semantica studiează *problema înţelesului* şi asemeni retoricii pragmatica studiează *efectele* [asupra destinatarului (-ilor)].

Cele trei niveluri ale cercetării semiotice nu sunt independente unul în raport cu altul. Lucrul acesta a fost intuit încă de sfântul Augustin atunci când el afirma că „*Pe de o parte cunoaştem lucrurile cu ajutorul semnelor, iar pe de altă parte, nu am putea cunoaşte semnificaţia semnelor dacă nu am avea experienţa lucrurilor*”[170]. De fapt, aceste trei nivele prezintă o subordonare ierarhică. Studiul sintaxei precedă studiul semanticii, care, la rândul lui, precedă pe cel al pragmaticii. „Ieşirile” sintaxei constituie „intrările” semanticii, iar „intrările” pragmaticii reprezintă „ieşirile” semanticii. Cât priveşte „ieşirile” pragmaticii, acestea descriu valoarea de *acţiune* a semnelor raportate la utilizatorii lor şi a utilizatorilor raportaţi la semne.

> Atunci când arheologii descoperă vestigiile unui zid şi studiază tipologia pietrelor, cărămizilor, mortarului, altor părţi componente ale construcţiei, ei efectuează o investigaţie *morfologică*. Atunci când ei stabilesc modul de îmbinare a cărămizilor, alternanţa lor cu piatra brută sau feţuită, prezenţa sau absenţa *opus*-ului *mixtum*, forma decroşurilor, raza de curbură şi orientarea absidelor ş. a., ei efectuează o analiză *sintactică*. Luată în totalitate, cercetarea morfologico-sintactică permite stabilirea „gramaticii” (manierei, stilului) în care a fost făcut zidul. Dar ea este insuficientă pentru a înţelege semnificaţia construcţiei. Identificarea *semantică* (stabilirea semnificaţiei şi provenienţei) se efectuează doar atunci când istoricii arhitecturii realizează o colaţionare a rezultatelor obţinute (din cercetarea sintactică şi morfologică) cu sursele istorice şi cu datele provenite de la alte vestigii similare, atunci când ei ajung la concluzia că zidul respectiv făcea parte – să zicem – dintr-o biserică bizantină de secol XI. Şi, în final, o interpretare ce ţine de *pragmatică* se efectuează doar atunci când istoricii religiei sau ai urbanismului cercetează rămăşiţele bisericii în contextul căilor de comunicare din cadrul sitului, stabilesc rolul de centru eparhial al locaşului în cadrul episcopiei existente cândva în acel teritoriu, reconstituie itinerarul mişcării enoriaşilor etc.

Raportându-ne la opera de artă plastică şi folosind „vocabularul” panofskian am putea spune că:

---

[170] Vezi: http://despresemiotica.blogspot.ro/2009/08/semiotica-semnificare-comunicare.html

1. de nivelul *morfologico-sintactic* al cercetării ţine stabilirea părţilor componente şi descrierea articulării lor formal-stilistice (conform lui Panofsky – *descrierea pre-iconografică şi analiza pseudo-formală*);
2. de nivelul *semantic* al cercetării ţine *analiza iconografică*, – cu alte cuvinte – stabilirea surselor literare şi identificarea **semnificaţiei** *temelor* şi *conceptelor* specifice care au generat opera;
3. de nivelul *pragmatic* al cercetării ţine *interpretarea iconologică*, – cu alte cuvinte – pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiţii istorice variabile, oamenii *au acţionat* şi şi-*au exprimat* tendinţele esenţiale ale intelectului prin teme şi concepte specifice.

Binecunoscutul exemplu al lui Panofsky (referitor la identificarea imaginii tinerei cu paloş şi cu tipsie dintr-un tablou de Francesco Maffei[171]) demonstrează faptul că în limitele nivelului iconografic de stabilire a semnificaţiei imaginii nu se poate depăşi dihotomia dintre Judith şi Salomea. Doar recurgerea la interpretarea iconologică poate soluţiona problema. Dar în ce constă această interpretare iconologică? Ea este, de fapt, o **contextualizare** a imaginii în cadrul coordonatelor ei spaţio-temporale, o cercetare a modului cum *simţeau*, cum *înţelegeau* (inclusiv sub-înţelegeau) şi cum *acţionau* oamenii epocii respective. Atunci când spunem că, în virtutea simbolismului paloşului (care îl leagă de crucea creştină!), niciodată maeştrii veneţieni ai secolului al XVII-lea nu ar fi reprezentat-o pe Salomeea cu această armă, pe când reprezentarea Judithei cu tipsia este un fapt atestat în arta germană şi nord-italiană a secolului al XVI-lea, noi emitem o afirmaţie bazată pe cercetarea modului oamenilor epocii respective de a acţiona, de a înţelege, de a accepta sau de a nega ceva. Afirmaţia obţinută în acest caz este o afirmaţie care rezultă nu atât din identificarea **semanticii** imaginii propriu-zise (care rămâne dihotomică în limitele opoziţiei *Judith versus Salomea*) cât din înţelegerea **sensului** ei, din înţelegerea modului subiectiv de a proceda sau de a acţiona al contemporanilor autorului operei (impactul tendinţelor intelectului asupra temelor, tipurilor iconografice etc.), cu alte cuvinte din cercetarea *pragmaticii* fenomenului. Or, anume *pragmatica* implică o **dimensiune subiectivă** şi o **contextualizare** a limbajului (verbal sau pictural). Conform lui J. L. Austin ea are la bază conceptul de ***act***: limbajul nu mai are doar o funcţie *descriptivă*, ci mai posedă şi una *acţională-pragmatică*. Dacă ar fi să traducem opoziţia dintre nivelele sintactico-semantic şi pragmatic ale limbajului în termenii *teoriei sistemelor*, am putea spune că în cadrul opoziţiei dintre *sistem* şi *uzul sistemului*, cel din urmă este domeniul de studiu al pragmaticii.

Dimensiunea acţional-pragmatică a picturii ortodoxe (inclusiv a *textelor* scrise şi pictate care o definesc) poate fi descoperită în funcţionalitatea ei. Or, această pictură (şi, în mod special, icoana!) are nu numai – şi nu atât – funcţii estetice sau gnoseologice, cât are funcţii anamnetico-didactice, latreutico-euharistice, confesionale, proskinetice, dogmatice şi misionare (de propovăduire). Ea nu este doar informativă, ci şi formativă. Ea nu oferă credinciosului doar imagini de sfinţi sau de sărbători bisericeşti care trebuie recunoscute (stabilită semnificaţia lor – ce ţine de semantică!) ci şi exemple de slujire, de închinare, de mărturisire, de postire, de mulţumire, de martiriu, de rugăciune, alte modalităţi de acţiune şi de conduită (ce ţin mai mult de *pragmatică* decât de *semantică*!) care trebuie urmate. Zecile de povestiri – atât orale cât şi scrise – despre minunile făcute de icoane şi de alte sfinte relicve creştine [apărarea unor oraşe (rolul de palladium), vindecări miraculoase, lăcrimări sau sângerări a chipurilor zugrăvite etc.] denotă o înţelegere mai degrabă ***act***-ivă (decât ***contemplat***-ivă) a fenomenului imaginii figurative sau simbolice.

---

[171] Vezi studiul lui Erwin Panofsky *Iconografia şi iconologia: introducere la studiul artei în Renaştere* în cartea: Erwin Panofsky, *Artă şi semnificaţie*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1980, p. 57 – 90.

Nivelului *acţional pragmatic* al relaţiei dintre opera de artă creştină şi utilizatorii ei: geneza ierotopiei

Absenţa reprezentărilor teatrale propriu-zise în Bizanţul medieval şi târziu nu neagă existenţa altor tipuri de spectacol, precum lecturile publice, „teatrul" religios, reprezentaţiile de pantomimă, dans şi acrobaţie, etc. Ceremoniile religioase şi imperiale bizantine implicau un sporit grad de tetralitate, care putea să constiuie în egală măsură un factor de familiarizare a publicului bizantin cu un repertoriu de *expresii vizuale*, de *mişcări*, de *acţiuni* şi de *efecte* cu carcter teatral. De la bizantini acest repertoriu a pătruns în cultura celorlalte popoare ortodoxe.

Aleksei Lidov[172] pare a fi unul dintre puţinii istorici de artă care, fără a face trimiteri directe la semiotica contemporană, a intuit necesitatea evidenţierii nivelului *acţional pragmatic* al relaţiei dintre opera de artă creştină – fie că e vorba de arhitectură, de muzică, de imnografie, de pictura monumentală sau de icoană – şi utilizatorii ei (credincioşii, spectatorii ş. a.). La începutul anilor 2000 Aleksei Lidov a lansat idea de *ierotopie*, pe care o defineşte ca o activitate de *creare a spaţiilor sacre*. Aceasta este o formă particulară de *creativitate* umană care face obiectul de studiu al antropologiei, al istoriei artei şi a diverse discipline teologice. Ierotopia nu este o *fenomenologie a sacrului* şi nici o *descriere a locurilor sfinte*: ea este mai degrabă un ansamblu de **activităţi specifice**, necesare pentru a crea *imagini spaţiale* şi pentru a structura *un mediu* propice comunicării omului cu Divinitatea, cu Lumea supra-senzorială. Noţiunea de *ierotopie* nu se raportează doar la imagini artistice sau la lumea simbolurilor; ea poate fi aplicată unui întreg set de diverse *media* care servesc la organizarea spaţiului sacru.

După cum recunoaşte Lidov însuşi, ideea de *ierotopie* este parţial datorată antropologului şi istoricului religiilor de origine română Mircea Eliade, eminent savant care a cercetat în detaliu fenomenul *sacrului* şi a introdus conceptul special de *ierofanie*. Ierofania este o irupţie a *sacrului* în lumea *profană*, o irupţie care separă un teritoriu din mediul cosmic înconjurător şi îl face calitativ diferit. Exemplificând noţiunea de *ierofanie*, Eliade menţionează istorisirea biblică a visului patriarhului Iacov referitor la scara care leagă Cerul şi Pământul. În acest vis Domnul îi vorbeşte din Cer lui Iacov, care, dupa deşteptare, decide să construiască un altar pe locul sfânt unde a avut loc revelaţia (Facerea, 28, 12 – 22). Comuniunea imediată cu miraculosul inspiră conceptul de *imagine spaţiala*, dar această imagine rămâne dincolo de sfera *creativităţii umane*. Totuşi, această creativitate a existat (altarul construit de Iacov) şi a fost destinată reîmprospătării memoriei unei ierofanii, materializând astfel, prin mijloace tangibile, o imagine a revelaţiei divine. În acest context, putem spune că *ierotopia* diferă de *ierofanie* în acelaşi mod după cum *o creatie a mâinilor omeneşti* diferă de *voinţa lui Dumnezeu*.

> O altă sursă importantă a concepţiei de *ierotopie* o constituie tradiţionala – pentru bizantini şi, ulterior, pentru ruşi – tendinţă de a privi cadrul eclesial ca pe o *sinteză a artelor*. Găsim această tendinţă la Procopius din Cezareea şi la Ştefan Novgorodeanul în succintele lor descrieri ale Sfintei Sofii din Constantinopol, la Chorichios din Gaza în descrierea bisericilor oraşului său de baştină, la alţi autori... O găsim şi în scrierile unor autori moderni ca Pavel Muratov (cu celebra-i carte *Imagini ale Italiei*[173]), sau ca Aleksandr Skriabin – compozitor, care a lansat proiectul unei *muzici a culorii* (*ţvetomuzîka*). Aspiraţiile de sinteză a limbajelor tuturor artelor în cadrul cultului ortodox au fost cel mai bine formulate de preotul-martir Pavel

---

[172] Алексей Лидов, *Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*, Москва, Ed. Дизайн, 2009.

[173] Павел П. Муратов, *Образы Италии*, Москва., Editura Республика, 1994.

Florenski, împuşcat de bolşevici în 1937. La mai puţin de două decenii înainte de tragicul deznodământ, în anul 1919, cu ocazia încercărilor noilor autorităţi sovietice de a desfiinţa Lavra Troiţe-Serghiev, transformând-o în muzeu, el scria: „*(...) în biserică totul se leagă de tot. Arhitectura eclesială, de pildă, trebuie să ţină seama chiar şi de un amănunt, mărunt în aparenţă, cum este fumul albastru de tămâie, ale cărui spirale învăluie frescele, încolăcindu-se de coloanele cupolei şi care, prin mişcările şi sinuozităţile sale, lărgeşte spaţiile arhitecturale aproape nelimitat, înmoaie uscăciunea şi asprimea liniilor şi, ca şi când le-ar topi, le dă viaţă şi mişcare. (...) Să ne amintim şi de plastica şi ritmul mişcărilor clericilor slujitori, de pildă în timpul cădelnitării, de jocul de culori al ţesăturilor scumpe, de mireasma plăcută, de acea atmosferă atât de specific ionizată de flăcările miilor de lumânări. Să ne aducem aminte că* ***sinteza cadrului eclesial*** *nu se limitează la sfera artelor plastice ci atrage, implicit, arta vocală şi poezia – o poezie de toate felurile – oficiul divin situându-se el însuşi pe un plan estetic, asemenea dramei muzicale. Totul este subordonat aici unui singur scop – efectul cathartic al acestei drame muzicale; totul se află într-o subordonare reciprocă, iar ceva care să poată fi luat disparat nu există, sau cel mult poate avea o falsă existenţă (...) Tuturor acestor preţuitori ai artelor n-aş putea să nu le amintesc şi acele elemente incluse în cadrul eclesial, de o însemnătate oarecum secundară, dar esenţială în organizarea acestuia ca o entitate artistică unitară, de acele arte uitate astăzi total sau pe jumătate:* ***arta focului***, ***arta mirosului***, ***arta fumului***, ***arta odăjdiilor*** *etc., până la neasemuitele prescuri de la Lavra Sfintei Treimi, cu secretul coacerii lor neştiut, şi până la acea originală coregrafie constând în caracterul grav, măsurat al* ***mişcărilor*** *ecleziale, în* ***ieşirile*** *şi* ***intrările*** *slujitorilor celebranţi, în* ***scoaterea*** *şi* ***readucerea*** *icoanelor, în* ***înconjurarea*** *bisericii şi a sfintei mese, în* ***procesiunile*** *religioase (...)*”.[174]

Cercetarea rolului şi funcţiilor icoanei în spaţiile sacre prezintă o direcţie crucială a studiilor de *ierotopie*. Conform concepţiei bizantine icoana nu este doar un obiect strict delimitat în anumite graniţe sau doar o simplă imagine plată ; ea este, concomitent, o *viziune spaţială* ce emană din imagine în mediul înconjurător, situat în faţa ei. Venerarea icoanelor făcătoare de minuni căpăta uneori forma unor complexe *acţiuni performative* destinate a **deschide** un spaţiu sacru în jurul lor. În Imperiul Bizantin acest tip de *ierotopie* era extrem de bine ilustrat prin performanţa săptămânală realizată la Constantinopol în jurul icoanei făcătoare de minuni a Maicii Domnului Hodighitria. Un alt exemplu remarcabil poate fi descoperit în vechea ceremonie moscovită a *mersului pe măgar* de Florii. În aceste exemple spaţiul în care aveau loc ceremoniile era conceput ca o adevărată *icoană a teritoriului*, icoană în care *succesiunea* (şi *dinamica*) evenimentelor biblice şi a temelor iconografice erau reconstituite. Participanţii la aceste evenimente nu erau spectatori pasivi, ci *co-creatori* ai spaţiului sacru ca atare.

Din punctul de vedere al lui Lidov, în Bizanţ şi în lumea ortodoxă post-bizantină frontiera între edificiul imobil al locaşului şi anturajul lui dinamic este extrem de estompată. Spaţiul bisericii este permanent exportat şi recreat în pieţe şi pe străzi, în câmpii şi la munte – locuri geografice – care, cel puţin temporar, trebuie să se transforme în *icoane ale Universului*. Însuşi locaşul creştin este înţeles ca o *structură „transparentă”* şi ca o *„substanţă” spirituală mobilă*. Conform cercetătorului rus, un excelent exemplu de manifestare a acestui tip de gândire poate fi descoperit în frescele post-bizantine ale mănăstirilor din Moldova secolului al XVI-lea – fresce, – în care iconografia altarului este reprodusă pe faţade, iar programul liturgic „se deschide” spre lumea exterioară, interpretată – în cazul dat – ca o Biserică-Cosmos. Este vorba de faimoasa temă a *Cinului* din pictura exterioară a Moldovei...

---

174 Pavel Florenski, *Cadrul eclesial – sinteză a artelor*, în volumul *Iconostasul*, Bucureşti, Editura Anastasia, 2009, p. 53 – 55.

Compoziţia *Cinul* din pictura exterioară moldovenească de secol XVI

Apariţia picturii exterioare moldoveneşti a trezit demult interesul cercetătorilor. Pe parcursul ultimului secol savanţi de renume au lansat felurite explicaţii ale acestui fenomen. Josef Strzygowski a căutat originile picturii exterioare în arta mazdeistă(!?) a Iranului[175]. David Talbot Rice era înclinat să creadă că sursele ei trebuie depistate în decorul faţadelor bisericilor din Trebizonda[176]. I. D. Ştefănescu considera că ideea picturii exterioare putea să pătrundă în Moldova prin filiera bulgărească, invocând în sprijinul acestei ipoteze unele teme iconografice izolate de la biserica din satul Berende şi de la mănăstirile Dragalevţî şi Boboşevo[177]. André Grabar s-a străduit să explice apariţia fenomenului picturii exterioare rareşiene ca pe „o consecinţă a generalizării decorului pridvorului, în care pictura se extinde (prin arcadele lui) şi asupra faţadelor edificiilor"[178]. El era de părere că acest proces de extindere a decorului a început încă în arta sârbească a secolului al XIV-lea. Existenţa unor elemente de pictură murală exterioară în locaşurile ortodoxe de pe insula Golem (slav. Veliki) Grad din lacul Prespa[179], de la Kastoria[180], din alte zone ale Balcanilor au fost semnalate şi de alţi cercetători (Djurdje Bošković, Vasile Grecu[181], Maria A. Orlova[182]). Elemente de pictură exterioară fragmentară au fost găsite şi în nordul Rusiei, în decoraţiile exterioare[183] ale portalului bisericii mănăstirii Terapont zugrăvite de celebrul pictor medieval rus Dionisi şi de fiii săi Feodosi şi Vladimir. Trebuie, însă, accentuat faptul că elementele de pictură exterioară fragmentară, prezente în diverse regiuni ale lumii ortodoxe, nu pot fi considerate drept surse sau predecesori ai frescelor exterioare moldoveneşti. Or, funcţia principală a acestor fresce constă **în formarea unei *imagini de ansamblu* a pereţilor zugrăviţi**. Mai mult decât atât, faptul că pictura exterioară moldavă nu este un fenomen de împrumut – ci s-a constituit şi dezvoltat în arealul nord-carpatic-bucovinean – este probat de evoluţia istorică a acestei picturi, de înnoirile de tehnologie[184] (necesare unor fresce expuse intemperiilor), de

---

175 Josef Strzygowski, *Origin of Christian Church Art*, Oxford, 1923, p. 159 – 161; Apud: Sorin Ulea, *Originea şi semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti, (I), SCIA*, T. X, nr. 1, 1963, p. 57.

176 Gabriel Millet, David Talbot Rice, *Byzantine Painting at Trebizond, London*, 1935, p. 175 – 176. Sorin Ulea a remarcat faptul că bisericile din Trebizonda cu faţade integral pictate sunt târzii – de secol XVII – XVIII, – şi, în consecinţă, nu pot fi invocate în calitate de surse pentru pictura exterioară moldovenească de secol XVI. Vezi: Sorin Ulea, *Originea şi semnificaţia…*, p. 59. Cât priveşte vechea decoraţie a faţadelor Sf. Sofii din Trebizonda, ea este executată în tehnica reliefului aplatizat şi nu în cea a picturii murale.

177 I. D. Ştefănescu, *L'Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Nouvelles recherches*. Paris, 1929, p. 150.

178 André Grabar, *L'Origine des façades peintes des églises moldaves*, în *Mélanges offerts à M. Nicolae Iorga*, Paris, 1935, p. 365 – 382, citat după Sorin Ulea, *op. cit*., p. 58.

179 Este vorba de biserica *Sf. Petru* (anii '60 – '70 ai sec. al XIV-lea) de pe această insulă, unde faţadele sunt pictate cu scene din *Imnul Acatist* şi unde figurează cea mai timpurie – din arta monumentală(!) – ilustrare a strofei introductive la textul imnului (aşa numitul *proimion*) în formă de *Asediu al Constantinopolului*.

180 Este vorba de biserica *Panaghia Mavriotissa* din Kastoria (sec. XIII), unde, în exterior, pe una din faţade, figurează redacţia nedesfăşurată a *Arborelui lui Iesei*.

181 Vasile Grecu, *Influenţe sârbeşti în vechea iconografie bisericească a Moldovei*, în *Codrul Cosminului*, Cernăuţi, 1935, p. 235 – 242.

182 Мария А. Орлова, *Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь*. Изд. 2-е, Москва, 2002.

183 Ulterior, după înălţarea exonartexului, aceste picturi au devenit interioare.

184 Fundalul tuturor temelor, scenelor şi subiectelor reprezentate la Voroneţ este de culoare albastră-azurie, care doar pe alocuri, sub acţiunea umidităţii, a fost supusă înverzirii. Specialiştii chimişti au demonstrat prin analize de laborator, că pigmentul albastru, de natură minerală – carbonat bazic de cupru – sau *azurit* cum i se mai spune, se transformă (sub influenţa apei şi a igrasiei!) în *malachit*, de culoare verde. Rezistenţa deosebită, de care au dat dovadă fundalurile albastre ale faţadelor bisericilor moldave, – a căror culoare a fost supranumită metaforic „*albastru de Voroneţ*", deşi ea se întâlneşte şi la alte mănăstiri cu pereţii exteriori zugrăviţi, – i-a împins pe cercetătorii Paolo Mora, Laura Mora şi Paul Philippot să presupună că pigmenţii de azurit trebuie să fi fost aplicaţi pe pereţii ctitoriilor medievale moldave după o tehnică specială, cunoscută doar

particularităţile arhitectonice ale locaşurilor moldave din secolul al XVI-lea, interiorul cărora – fiind lipsit de nave laterale – nu permitea prezentarea plenară a programului iconografic ortodox constituit la acea epocă.

Eclipsată în majoritatea studiilor de atenţia acordată *Judecăţii de Apoi, Scării lui Ioan Climax, Arborelui lui Iesei* sau *Imnului Acatist*, iconografia imensei compoziţii a *Cinului* – cunoscută şi sub denumirile de *Rugăciune a tuturor sfinţilor, Mare Deisis, Mare Procesiune, Biserică triumfătoare, Ospăţ al veacurilor* etc. – a rămas până în prezent la periferia cercetărilor. Interpretările eterogene ale semnificaţiei acestei compoziţii propuse de diferiţi istorici de artă, probează odată în plus complexitatea mesajului acestui tip iconografic, lipsa unor fenomene similare în pictura altor ţări ortodoxe, precum şi dependenţa exegezei de conjunctura istorică, de opţiunile ideologice sau religioase ale semnatarilor studiilor, de instrumentarul ştiinţific al perioadelor în care au fost efectuate interpretările. Or, *Cinul* joacă un rol esenţial în constituirea integrităţii ansamblurilor acelor, vorba lui Vasile Drăguţ, „*împărăteşti mantii colorate*", care pe timpul lui Petru Rareş, Alexandru Lăpuşneanu şi a domnilor din dinastia Movileştilor „*au fost puse pe umerii de piatră a ctitoriilor domneşti*". De fapt, această imensă frescă, asemeni unui covor întinsă pe toată jumătatea estică a locaşului, *sudează* întreaga decoraţie de pe faţade, oferind **o orientare**, **o mişcare** în *lectura* programului iconografic şi stabilind, implicit, *nucleul* acestui program. Datorită ei, dinamica lecturii „ascendente" prezente în *Arborele lui Iesei* sau dinamica lecturii „diagonale" prezente în *Scara lui Ioan Climax*, sunt reorientate în dinamica lecturii „de la asfinţit spre răsărit".

---

zugravilor acelei epoci. Investigaţiile restauratorilor români Ioan Istudor şi Ion Balş se pare că au dezvăluit secretul acestei tehnologii medievale. Astfel, în straturile superioare de mortar de culoare albastră restauratorii au depistat prezenţa proteinelor de origine animalieră, amestecate cu var care fixează pigmenţii de azurit. Era vorba, deci, de o întărire a frescei tradiţionale prin adăugirea de lapte sau cazeină. Folosită în doze moderate, pentru a evita exfolierea în momentul uscării, această cazeină sau lapte, amestecate cu var, constituie, după părerea restauratorilor români, un liant extrem de rezistent la intemperii – cazeinatul de calciu. Trebuie de remarcat şi momentul executării fondurilor albastre. După părerea restauratorilor menţionaţi, azuritul era aplicat nu (ca în cazul frescei bizantine) după stabilizarea stratului de *linău* negru pe suprafaţa *intonacului* pregătitor, ci imediat după executarea *intonacului* pregătitor, adică în condiţii optime de fixare prin priză a pigmentului de stratul superior de mortar. În acest caz nu mai era nevoie de sclivisiri prealabile ale stratului acoperit cu *linău*, pentru a aduce la suprafaţă hidroxidul de calciu necesar reacţiei de consolidare a pigmentului (după cum era în fresca bizantina pură). De unde a provenit această modificare de tehnologie în fresca moldovenească medievală este greu de stabilit. Conform părerii colectivului de autori italo-belgieni (Paolo şi Laura Mora, Paul Philippot) aici este vorba de o combinaţie între tehnica de pictură bizantină propriu-zisă şi o tehnica împrumutată din Europa Occidentala sau Centrală, care, prin filierele Transilvaniei sau Poloniei putea sa pătrundă şi în Bucovina moldavă. Vezi: Paolo şi Laura Mora, Paul Philippot, *Conservarea picturilor murale,* Bucureşti, Editura Meridiane,1986, p. 128.



***Cinul* din pictura exterioară a mănăstirii Suceviţa**

Din perioada interbelică şi până în prezent nu au încetat încercările de a compara imensele fresce ale *Cinului* cu nişte catapetesme gigantice, ce împăturesc din exterior volumele altarului şi ale naosului bisericilor rareşiene şi post-rareşiene. Evident, că, la o atare interpretare (fie ea şi poetică!), o analiză comparativă a similitudinilor şi a deosebirilor (de semnificaţie şi de structură!) existente între *Cin* şi *Iconostas* se impune de la sine. Dată fiind complexitatea şi monumentalitatea *Cinului*, pe talerul al doilea al balanţei acestei ecuaţii este logic să fie pus *Iconostasul înalt rus* (de secol XV-XVI, anterior reformelor patriarhului Nikon) întrucât aici apare pentru prima dată ideea suprapunerii consecutive pe verticală a registrelor în scopul formării „unui întreg perete sau ecran despărţitor" între naos şi altar (şi nu a unei simple „îngrădiri" nu prea înalte de tipul „templonului" bizantin sau a iconostasului cu trei registre grecesc). La acestea se adaugă şi încercările unor cercetători, mai mult sau mai puţin întemeiate, de a interpreta *Cinul* din pictura exterioară moldavă drept „o transpunere din

iconografia rusească a unei teme bogate şi de un minunat efect decorativ” (I. D. Ştefănescu) sau drept „o compoziţie comparabilă cu giganticele iconostase ruseşti” (A. Grabar). Analiza comparativă a acestor două fenomene majore din arta postbizantină (*Cinul* şi *Iconostasul înalt*) ar trebui să includă mijloacele de expresie (tehnica execuţiei, materialele etc.) şi coordonatele spatio-temporale de apariţie a fiecărui fenomen în parte. Nu trebuie ignorat nici mesajul transmis de fiecare tip de operă sau, cel puţin, diversele lui interpretări exegetice. Cât priveşte mijloacele de expresie, în pofida multiplelor probleme nesoluţionate, polarizarea este clară. În primul caz avem o pictură în tehnica frescei bizantine ce a suportat influenţa tehnicilor central-europene, pe când în al doilea caz avem o pictură executată în tehnica tempera, cu gălbenuş de ou ca liant. În primul caz avem o pictură murală executată pe stratul de *intonaco* al faţadelor, în timp ce în al doilea caz avem o pictură executată pe suporturi de lemn montate într-o *structură-ecran* unitară, datorată „scheletului” construcţiei si străpunsă doar în registrul de jos de golurile formate de ancadramentele uşilor împărăteşti şi diaconeşti. În primul caz avem un ansamblu de corpuri convexe, datorate volumetriei absidelor, pe când în al doilea caz, chiar şi în iconostasele bogat profilate, avem, prin excelenţă, suprafeţe plane, bidimensionale, uneori chiar concave în ansamblu. De la prima vedere se observă şi unele deosebiri de structură. *Cinul* picturilor murale moldave nu include *Praznicele* şi *Patriarhii veterotestamentari*, pe când iconostasele înalte prenikoniene foarte rar prezintă întregul grup de 12 apostoli, nemaivorbind de cei 70, şi aproape niciodată nu acordă registre speciale arhanghelilor sau serafimilor (care, dacă şi figurează în iconostase, au un rol mai mult decorativ).

Coordonatele spaţio-temporale ale ambelor fenomene manifestă simptome similare. Aria de constituire a *iconostasului înalt rus* este destul de limitată, acoperind în primul rând o mica parte a teritoriului vechiului cnezat al Vladimirului – Moscovia de început de secol XV. Aria de constituire a picturii exterioare moldave de asemenea se limitează la o mică zonă muntoasă, situată în nord-vestul Ţării Moldovei şi numită de unii geografi *Bucovina de sud*. Diferenţa formei de apariţie a ambelor fenomene (*evolutivă* la ruşi şi *explozivă* în cazul moldav) este pusă în discuţie, dacă nu chiar infirmată, de o serie de cercetători. Astfel, N. A. Maiasova consideră că iconostasul rusesc nu s-a format lent prin suprapunerea şi amplificarea numărului de registre şi a dimensiunii icoanelor pe parcursul a 30-40 de ani, ci apare aproape subit în cadrul unei opere care va juca un rol decisiv în constituirea noii tipologii a catapetesmelor: în iconostasul catedralei „Buna Vestire” a Kremlinului moscovit, datat aproximativ cu anul 1405. Similar este şi punctul de vedere al lui L. V. Betin, care consideră că, în pofida apariţiei lente a premiselor conceptuale, materializarea acestor premize într-o formă artistică bine definită cum este *iconostasului înalt rus* a fost extrem de rapidă, dacă nu chiar subită. Pe de altă parte, mai mulţi specialişti români (I. Solcanu, D. Năstase ş.a.) consideră ca pictura exterioară moldavă (in mod special frescele de la Arbore) a apărut cu câteva decenii înainte de domnia lui Petru Rareş. Ei nu acceptă ideea apariţiei bruşte a picturii exterioare în frescele (astăzi dispărute) de la Hârlău, invocând necesitatea unei perioade de „încercări”, de „probe” în elaborarea acestui nou tip de decor al faţadelor. În cazul dacă s-ar adeveri aceste ipoteze privitoare la existenţa unei picturi exterioare anterioare domniei lui Rareş, fapt în favoarea căruia vorbeşte tradiţia decorării cu fresce sau reliefuri a unor faţade din arealul bizantin (Trapezund, Castoria) şi sud-slav (bisericile Sf. Gheorghe din Poloşko, complexul patriarhiei din Peci, biserica Maicii Domnului din Voliaveţ, biserica Maicii Domnului Bolnicika din Ohrida, biserica Sf. Dimitrie din Boboşevo, biserica cu acelaşi hram a mănăstirii Dragalev şi, în mod special, biserica Sf. Petru de pe insula Veliki Grad a lacului Prespa, – pictată în anii 60-70 a secolului XIV, unde figurează în decoraţia exterioară chiar şi „Asediul Constantinopolului”), atunci distanţa de aproximativ 130 de ani ce separă constituirea iconostasului înalt rus de pictura exterioara moldavă s-ar diminua simţitor, iar fragmentele de pictură exterioară din Macedonia, Serbia sau Bulgaria ar putea genera apariţia unei noi „optici evolutive" în cronografierea acestui unic fenomen bucovinean. In acest caz, fenomenul *iconostasului înalt rus* şi *Cinul*, ca parte integrantă a picturii exterioare moldave, ar trebui apreciate ca fenomene aproape „paralele”, generate de condiţii istorice (lupta cu tătarii, respectiv — cu turcii, necesitatea întăririi puterii centralizate ş. a.) şi de mentalităţi similare. Raportul strict cauzal, evidenţiat de unii

cercetătorii în înlănţuirea *Iconostas înalt – Ierarhie în pictura murală* ar trebui înlocuită cu o logică a posibilităţilor aleatorii.

Cea mai complicată problemă, cu multiple implicaţii în istoria şi teologia medievală, o constituie interpretarea semanticii *Iconostasului înalt* şi a compoziţiei *Cinul* din pictura exterioară. Or, fără o claritate în această direcţie, toate apropierile sau deosebirile între cele două fenomene vor afecta doar „învelişul”, „carapacea decorativă” a operelor, fără a pătrunde în esenţa lor. Rezolvarea acestei probleme este îngreunată de extrema divergenţă de opinii ce se observă în exegetica *Cinului* şi în interpretarea *Iconostasului înalt*. Iată doar câteva exemple. În cartea „ Malowidla scienne w cerkwiach Bukowiny” editată la Lvov în 1912, cercetătorul polonez Wladyslav Podlacha nici măcar nu oferă un generic compoziţiei de pe abside (*Cinului*). El consemnează doar faptul, că „faţadele absidei alcătuiesc o unitate de sine stătătoare” (p. 81 a trad. rom.) şi enumeră registrele componente. Paul Henry, care a locuit în România interbelică, a perceput în grandioasele alaiuri zugrăvite pe abside „o viziune a bisericii triumfătoare” şi a încercat să tragă o paralelă cu sculptura religioasă occidentală, „care urmăreşte să înfăţişeze... un fel de „sumă” a adevărurilor religiei creştine" (p. 211 a ediţiei „Monumentele din Moldova de Nord”, Bucureşti, 1984). I. D. Ştefănescu în textul studiului „L’evolution de la peinture murale...” publicat în 1929 în „Nouvelles recherches”(p. 149-156) interpretează „Cinul” ca pe o „compoziţie generală... legată de ideea ascensiunii spirituale de la concret la abstract, a înălţării de pe pămînt în ceruri”. Toată această imensă compoziţie, conchide I. D. Ştefănescu este „O arătare a doctrinei areopagitice, exprimată prin etalarea ierarhiei mistice a diverselor cinuri" (citat după: S. Dumitrescu, „Chivotele lui Petru Rareş şi modelul lor ceresc", Editura Anastasia, 2001, p. 123). André Grabar, spre deosebire de Paul Henry, interpretează aceeaşi compoziţie ca „O vastă rugăciune a tuturor sfinţilor sub forma unor procesiuni etajate, în care toate categoriile se roagă pentru izbăvirea Moldovei" (ibidem). De la A. Grabar ideea de rugăciune („Deisis”) apare mai mult sau mai puţin sporadic în interpretările ulterioare. Astfel, Sorin Ulea în primul volum al „Istoriei Artelor Plastice în România” (Bucureşti, 1968, p. 373-374), consideră ca „imensa procesiune de îngeri, prooroci, apostoli, episcopi, sfinţi, militari, martiri şi monahi, rânduiţi, în mai multe registre suprapuse, ce se îndreaptă spre axul absidei centrale, reprezintă **o rugăciune, o intercesiune** pentru cauza Moldovei...”. Sorin Ulea neagă rolul liturgic al compoziţiei şi combate punctul de vedere al acelor cercetători care au văzut în ea o „imagine a Bisericii Triumfătoare”. Pentru Virgil Vătăşianu mesajul acestei compoziţii tine de „demonstrarea tuturor supuşilor lui Petru Rareş, mai ales marii boierimi, a obligaţiei de a respecta ordinea ierarhică feudală, oglindă a celei cereşti” (V. Vătăşianu, „Pictura Murală din nordul Moldovei”, Bucureşti, 1974, p. 21). în albumul „Humor” (Bucureşti, 1973, p. 31) Vasile Drăguţ confirmă importanţa „rugăciunii” („Deisis”) în favoarea Moldovei, dar mai consemnează şi ideea „unui militantism confesional menit să apere Ortodoxia de mişcările religioase desprinse din Reformă”. În aceeaşi ordine de idei el insistă asupra unei duble lecturi a acestei compoziţii: anti-otomană şi anti-Reformă. Structura „simfonică” de desfăşurare a compoziţiei „Cinului”, nevoia de „spectacol, de naraţie, de retoric” specifice secolului al XVI-lea au fost puse în evidenţă de Răzvan Theodorescu. În cartea „Bucovine. La peinture murale aux XVe - XVIe siecle” (UNESCO, 1994, p. 26) acelaşi autor menţionează simbolismul localizării frescelor „Cinului” (spaţiu liturgic, loc unde se termină etapele Ispăşirii şi cele ale Ciclului Cristologic) şi face trimitere la o mărturie a călătorului rus Ivan Peresvetov, care a vizitat Moldova lui Petru Rareş. Or, în această mărturie sunt relatate unele idei atribuite de Peresvetov lui Petru Rareş, din care merită atenţia ideea „apărării neamului omenesc de păcate de către îngerii lui Dumnezeu şi puterile cereşti cu armele lor de foc... ”. Vasile Florea, în „Istoria artei româneşti” apărute la Chişinău în 1991 (p. 270-272), aminteşte de compoziţia „Cinului” în contextul „rivalizării cu „Marea Deisis” apărută în iconostasele din bisericile ruseşti la începutul secolului al XV. Pentru el „Cinul” ca şi pentru Grabar, Ulea şi Drăguţ este „o invocaţie pentru mântuirea Ţării Moldovei”. La peste o jumătate de secol după publicaţiile lui Paul Henry în „Liturgica generală” (Bucureşti, 1993, p. 506) a Pr. Ene Branişte regăsim caracterizarea compoziţiei „Cinului” în calitate de reprezentare „a Bisericii Triumfătoare”. „Dicţionarul de artă” apărut la editura Meridiane (1998, vol. 2) interpretează „Cinul” ca o „intercesiune a tuturor sfinţilor” şi indică sinonimia între noţiunile de „Marea

Rugăciune” şi „Marea Deisis”. Solitară rămâne la momentul actual interpretarea propusă de Sorin Dumitrescu în cartea „Chivotele lui Petru Rareş şi modelul lor ceresc” (Bucureşti, Editura Anastasia, 2001, p. 122-123). Din punctul de vedere al autorului „Chivotelor... ”, „*Cinul* trebuie interpretat ca o reprezentare plastică a *vedeniei Veşnicului Ospăţ* din textul *Viziunii Sfântului Nifon al Constanţianei*”. Extrem de nuanţată (deşi expusă destul de succint în raport cu restul textului) este interpretarea „Cinului” prezentată de Anca Vasiliu în monumentala lucrare „Monasteres de Moldavie. XlVe - XVIe siecles. Les Architectures de l'image” (Milano-Paris, Editura Humanitas, 1998). În textul francez al acestei editii, autoarea numeşte compoziţia de pe abside „Marea Procesiune” („Grande Procession”) şi atrage atenţia asupra „simultaneităţii reciproce a ordinelor de îngeri şi sfinţi prezentate, care se află „în permanenţă la sinodul ce transgresează barierele între sensibil şi inteligibil” (p. 109). Anca Vasiliu caracterizează structura „Cinului” ca o „arhitectură a unei ierarhii recapitulative ce desemnează derularea unei veritabile cosmologii eclesiastice” (ibidem). O observaţie preţioasă a Ancăi Vasiliu ţine de „interferenţele ierarhiilor (sfinţii şi serafimii) în cadrul unor registre, şi de absenţa în frescele unor biserici (la Humor, de exemplu) a separării între biserica celestă şi cea terestră”. Cercetătoarea mai remarcă şi deosebirile existente în dinamica mişcării figurilor din fiecare registru (proorocii se grăbesc să-şi îndeplinească profeţiile, pe când sihastrii, în dorinţa de contemplare a Divinităţii la limita experienţei ascetice, încetinesc pasul până la o imobilitate aproape totală). Autoarea mai consemnează deosebirile între „mişcarea circulară a serafimilor din registrele de sus şi „mişcarea lineară” a ierarhilor, sfinţilor, apostolilor şi profeţilor din registrele centrale şi de jos. În ceea ce priveşte apropierea între iconografia „Procesiunii... ” şi a „Rugăciunii... ” Anca Vasiliu precizează: „Structura compoziţională a „Marii Procesiuni”, prin contaminare cu iconografia iconostasului a generat apariţia denumirii acestui program iconografic cu genericul „Rugăciunea tuturor sfinţilor” sau „Marea Deisis” (p. 111). Autoarea mai dezvoltă ideea prezentării în această compoziţie a „unei liturghii permanente, oficiate până la expirarea timpului, a unei Biserici **în acţiune**”. Anca Vasiliu presupune că perioada de timp calendaristic, simbolizată de compoziţia „Procesiunii”, corespunde perioadei dintre Paşte şi Rusalii. Acesta este timpul propriu-zis iconic, scrie autoarea, timpul medierii prin icoană şi a „transgresiunii permanente a istoriei în escatologie, timpul în care tradiţia patristică (după Sf. Vasile cel Mare) le recomandă credincioşilor să se roage in picioare pentru a demonstra că ei **merg** spre împărăţia Cerurilor... ”. În notele la compartimentul respectiv, este amintit şi citatul din epistola lui Pavel către Filipeni (3,14): „Dar una fac, uitând cele ce sunt în urma mea, şi tinzând către cele dinainte, alerg la ţintă, la răsplata chemării de sus, a lui Dumnezeu, întru Hristos Hristos”. În ceea ce priveşte „Rugăciunea” propriu-zisă (în special Rugăciunea de cerere „Deisis”), Anca Vasiliu consideră că în calitate de tip iconografic ea este strâns legată de iconografia „Judecăţii de Apoi”. La Voroneţ, de altfel, o „Deisis” este pictată nu numai în cadrul celebrei fresce a „Judecăţii”, ci şi deasupra uşii de intrare de pe faţada sudica; la Arbore o „Mare Deisis” (cu Hristos îmbrăcat ca Mare Arhiereu) se desfăşoară pe tot registrul inferior al faţadei meridionale. Evident că toate aceste reprezentări ale temei „Deisis” nu aveau drept scop repetarea ideilor prezentate în programul iconografic de pe faţadele absidelor. De aici cititorul trebuie să ajungă la concluzia că există o deosebire de semnificaţie între „Marea Procesiune” şi imaginea „Deisis” din „Judecata de Apoi” sau din decorul portalurilor de pe faţada sudică (cazul Voroneţului), unde, de obicei, era prezentată varianta primară a temei, în formă de „Trimorfon”.

După cum vedem din rezumatele (extrem de lapidare!) exegezelor iconografiei „Cinului” („Rugăciunii... ” etc.) se profilează două posibilităţi de interpretare a acestei teme. Prima ţine de interpretarea ei în calitate de „Rugăciune de cerere” („Deisis”) indiferent de conţinutul concret al solicitării (de ordin patriotic, soteriologic, anti-eretic ş.a.). A doua interpretare, deşi nu exclude totalmente ideea de „rugăciune”, mută accentul pe noţiunile de „Procesiune”, „Triumf”, „Laudă” a Bisericii si a Credinţei. În cadrul acestei interpretări encomiastice se înscrie şi ipoteza Iui Sorin Dumitrescu cu privire la reprezentarea aici a „cântării de laudă la Veşnicul Ospăţ”. Acţiunea de rugă (rugăciune) aici nu se exclude (deşi, la o privire atentă a compoziţiilor „Cinului” observăm că sunt registre în care ierarhii nu se roagă, ci binecuvântează!), dar prezintă alte forme de rugăciune (rugăciunea de laudă =

doxologia şi rugăciunea de mulţumire = *cea euharistică*). Ideea care, conform unor cercetători (N. Kondakov ş.a.) a stat la baza constituirii compoziţiei „Deisis”, ideea „rugăciunii de cerere” (în gr. „Deisis”), ideea intercesiunii în favoarea omenirii a Maicii Domnului, Botezătorului, sfinţilor aici lipseşte cu desăvârşire. Or, între „rugăciunea de cerere” (deisis) şi „rugăciunea de laudă si slăvire” (doxologie) există deosebiri substanţiale, inclusiv de ordin iconografic. Marina Ileana Sabados, în articolul „Une icone moldave inconnue du commencement du XVIe siecle” (în „Revue roumaine d'histoire de l'art”, T. XXVIII, 1991, p. 3-10) pomeneşte de faptul, că „iconografii evului mediu făceau o deosebire clară între „Rugăciunea tuturor sfinţilor” în calitate de variantă a „Duminicii tuturor sfinţilor” (temă de proslăvire!) şi „Rugăciunea tuturor sfinţilor în calitate de „rugăciune pentru iertarea păcatelor şi mântuire” (ideea de cerere sau solicitare). Astfel, la p. 8, cercetătoarea aminteşte de biserica logofătului Gavril Trotuşan din Părhăuţi (Suceava), unde găsim atât tema „Duminica tuturor sfinţilor” în varianta encomiastică (în pronaos) cît şi tema „Rugăciunii pentru iertarea păcatelor”, (în exonartex, pe peretele de est, destinat de obicei „Judecăţii de Apoi”). În lumina acestei (a doua) interpretări a semnificaţiei „Cinului” din pictura moldavă, „iconostasul înalt rus”, apropiat din punctul de vedere al obţinerii unor efecte monumental decorative, al etajării registrelor etc, dezvăluie o cu totul altă semnificaţie. În pofida faptului, că părintele Pavel Florenski, ucis de bolşevici, a caracterizat într-o formă aforistică „iconostasul” drept „o prezenţă a însăşi sfinţilor” („iconostasul sunt însăşi sfinţii” – Pavel Florenski, *Izbrannîe trudî po iskusstvu*, Moscova, 1996, p. 98), majoritatea istoricilor şi restauratorilor de specialitate consideră „iconostasul înalt, drept o construcţie monumentală (un perete sau un ecran despărţitor între naos şi altar) rezultată din suprapunerea mai multor registre (*cinuri* cum le spun ruşii), nucleul cărora îl prezintă registrul cu imaginea rugăciunii de intercesiune („Marea Deisis” provenită prin dezvoltarea pe orizontală a „Micii Deisis” sau „Trimorfonului”, cum i se mai spune). Astfel, binecunoscutul bizantinolog Viktor N. Lazarev considera că „imaginile lui Hristos Emanuel cu arhanghelii (aşa numitul „Deisis angelic” sau „mistic”) şi imaginile Pantokratorului cu Maica Domnului şi cu Prodromul din secolul XII- începutul sec. XIII, constituie acel tip de icoane, care au servit drept punct de plecare în îndelungatul proces de constituire a „iconostasului înalt rus”. Înlocuirea figurilor Maicii Domnului sau a Botezătorului cu figurile îngerilor (arhanghelilor), din punctul lui de vedere „nu afectează structura de *Deisis* a compoziţiei”. Compoziţia „Deisis”, conchide Lazarev, „era bine cunoscută şi bizantinilor, dar numai în Rusia ea a căpătat importanţa motivului iconografic principal, ce şi-a găsit cea mai strălucitoare expresie în structura compoziţională a iconostasului înalt” (vezi: „Voprosî iskusstvoznania”, nr. 2-3,1994, p. 140). Funcţia compoziţiei „Deisis” în calitate de „catalizator” al apariţiei iconostasului este menţionată şi de Konrad Onasch şi Annemarie Schnieper în albumul „Ikonen. Faszination und Wirklichkeit” (1995, Verlag Herder, Freiburg im Breisgau). Definind funcţia iconostasului drept o funcţie de separare a naosului de altar, ei consideră că, „pe parcursul dezvoltării cancelului a apărut ideea împodobirii arhitravei orizontale, sprijinite pe montanţi verticali, cu medalioane sau icoane aranjate într-o anumită ordine, care au şi format ulterior *Marea Deisis*”. Mai târziu, intervalele dintre montanţi au fost de asemenea acoperite cu icoane, fapt care a dus la apariţia peretelui despărţitor numit iconostas. Observăm că cercetătorii se referă aici în general la iconostas, fără a specifica deosebirile între tradiţiile bizantină şi rusă. De fapt, ideea situării imaginilor (icoanelor) pe arhitravă se observă mai bine în cadrul iconostasului grecesc, unde registrul *Deisis* este situat în partea de sus a peretelui despărţitor, acolo unde era cândva locul arhitravei, iar registrul *Praznicele* este situat sub *Deisis*. În Rusia s-a produs inversarea şi amplificarea acestei ordini. Registrul *Deisis* a fost coborât la nivelul doi (de jos), deasupra icoanelor împărăteşti şi a uşilor. Deasupra lui au fost amplasate (consecutiv): *Praznicele* şi *Profeţii*. În secolele XVI-XVII au mai apărut registrele *Patriarhii veterotestamentari*, *Patimile Mântuitorului*, *Apostolii* şi, destul de rar, *Arhanghelii*. Cercetătorul rus L.V. Betin leagă acest fenomen de specificul concepţiilor teologico-istorice a programatorilor iconostaselor acelor timpuri. Conform acestor concepţii, la început (or, începutul este simbolizat de partea de sus a iconostasului) existau doar forţele cereşti (*Cel Vechi de Zile, Serafimii*, *Heruvimii*, *Tronurile*, *Arhanghelii* etc). După Adam începe perioada prezentată de *patriarhii veterotestamentari*. Pe urmă vine timpul *profeţilor întrupării*

Domnului şi scurta perioadă a *vieţii lui Hristos pe pământ*, prezentată în registrul *Praznicelor*. Registrul cu imaginea *Marii Deisis* simbolizează perioada *Judecăţii de Apoi* de la expirarea timpului şi prezintă rugăciunea de iertare a păcatelor prin mijlocirea sfinţilor. După cum vedem o atare interpretare a iconostasului ţine mai mult de istoria sacră decât de ideile de *Triumf* al bisericii sau de *Glorificare* a Divinităţii. Cu totul alt mesaj putem urmări în reprezentările „Cinului" din pictura moldavă. Astfel, chiar la Suceviţa, unde se simt cel mau bine influenţele iconografiei ruseşti şi unde „ierarhiile" - şapte la număr -sunt cele mai desfăşurate, observăm lipsa *patriarhilor veterotestamentari* şi lipsa *praznicelor* cu istoria vieţii lui Hristos. Pe de altă parte în registrele de jos avem o sumedenie de ierarhii: duhovnici, martiri, episcopi şi cei 70 de apostoli. Evident că ei nu sunt amplasaţi în conformitate cu criteriile istoriei sacre, ci sunt amplasaţi doar în conformitate cu criteriile ierarhice. De aici conchidem, că „Cinul" din pictura exterioară moldavă nu prezintă, totuşi, o „istorie" ci mai degrabă o „apoteoză". Comună atât iconostaselor înalte ruse cât şi „Cinului" moldav este atenţia acordată *patronilor* bisericii, ţării etc. Dar acest fapt nu poate servi drept argument întru interpretarea „istorică" a frescelor de pe abside. Deosebiri între „Cinul" moldav şi „iconostasul înalt rus" se observă si în principiile de selectare a figurilor din fiecare registru. În „Cinul" moldav, selectarea (cu unele excepţii, cum este cazul *arhanghelilor* din *registrul apostolilor*, sau a *serafimilor* care joacă un rol mai mult decorativ decât semantic) are loc în conformitate cu funcţia ocupată în cadrul ierarhiei: *apostolii* formează un registru orizontal, *profeţii* – altul, *episcopii* – altul, *mucenicii* – altul etc. În iconostasul înalt rus aranjarea figurilor este de altă natură. Coincid, probabil doar, registrele „Profeţilor" şi a „Apostolilor" (deşi în ultimul caz acest registru a intrat în decoraţia iconostasului, sub influenţa grecească, după reformele patriarhului Nikon, şi prezintă doar pe cei 12 apostoli, pe când în pictura murală moldavă figurează toţi cei 70 de apostoli). În rest, aranjarea „ierarhiilor" în Rusia (mai exact în Moscovia) secolului XV a mers pe altă cale: au fost selectaţi câte doi reprezentanţi din fiecare categorie de sfinţi, la care s-au adăugat arhanghelii Mihail şi Gavriil, şi au fost reprezentaţi cu toţii, simetric, în stânga şi în dreapta *Micii Deisis* (a *Trimorfonului*). Chiar şi în cadrul *Trimorfonului*, uneori, figura *Înaintemergătorului* era înlocuită cu cea a *Sfântului Nicolae*, extrem de popular. Astfel, până la reforma patriarhului Nikon, în registrul *Marii Deisis* a iconostasului înalt rus nu figurau doar *apostolii* şi *Trimorfonul* ci *întreaga ierarhie bisericească*, inclusiv *arhanghelii*, *apostolii*, *părinţii bisericii*, *autorii liturghiei*, *primii mitropoliţi ai Moscoviei*, *patronii* etc. Această particularitate a componentei acestui registru a fost observată încă de Paul din Alep, pe parcursul vizitei în Rusia. El scria: „Iconostasul se constituie la ei nu aşa, cum se obişnuieşte în ţara cazacilor şi a grecilor. Pe Dumnezeu ei îl amplasează în centru, la dreapta şi la stânga sunt (prezentaţi) Sfânta Fecioară si Ioan Botezătorul, lângă ei doi îngeri, iar rândul drept se termină cu imaginile lui Sf. Petru, a lui Ioan Gură de Aur, a lui Vasile cel Mare şi a încă doi apostoli; de partea cealaltă (simetric) sunt înfăţişaţi Sf. Pavel, Sf. Nicolae, Sf. Grigorie şi încă doi apostoli" (vezi:„Drevnerusskaia jivopisi", Moscova, 1970, p. 58).

În final, merită să menţionăm că ideea lui I. D. Ştefănescu expusă cu mai mult de jumătate de secol în urmă despre „transpunerea *Cinului* în iconografia moldavă din iconografia rusă" nu poate fi acceptată integral. Structura ambelor fenomene manifestă deosebiri substanţiale atât în ceea ce priveşte mesajul cât şi în ceea ce priveşte structura operelor. Comună este ideea de *ierarhie* şi de *rugăciune*, dar atât tipul de *ordonare a ierarhiilor*, cât şi *conţinutul şi formele rugăciunii* simbolizate par să fie diferite. Apar şi unele deosebiri de ordin conceptual legate de diferenţa temporală ce separă nu atât geneza fenomenelor (aici este foarte greu de trasat o cronologie strictă), cât materializarea lor plenară în opere de artă consacrate. Or, epoca înălţării Moscoviei în lupta cu tătarii şi cu alte cnezate ruseşti de la începutul secolului XV ţine încă totalmente de evul mediu, pe când ctitoriile rareşiene, bisericile lui Alexandru Lăpuşneanul sau ale Movileştilor sunt contemporane Renaşterii, Reformei şi Contra-Reformei cu noile lor tendinţe spre **spectaculos, polifonic si retoric** (expresia îi aparţine acad. Răzvan Theodorescu). În acest context, oricât de somptuoase n-ar fi fost iconostasele înalte ruseşti, mesajul lor, prezentat în primul rând în registrul „Deisis", era un mesaj de *intercesiune* adresat din *ziua* de azi *zilei* când *Istoria va lua sfârşit*. Absenţa *Trimorfonului* în unele compoziţii ale „Cinului" din bisericile moldave şi diminuarea, dacă nu chiar estomparea

totală, a dimensiunii „istorice” (evident, a „istoriei sacre”) probează, mai degrabă, noua *viziune festivă* a epocii, care-i face pe reprezentanţii tuturor ierarhiilor cereşti şi terestre, să devină „martori ai Harismei Divine” (Vezi : Constantin I. Ciobanu, *„Cinul” din pictura exterioară a Moldovei medievale şi „iconostasul înalt” rus*, în *Artă. Istorie. Cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb*, Cluj-Napoca, Editura Nereamia Napocae, 2003, p. 129 – 134).

Pe parcursul anilor 2013-2015 în cadrul proiectului « Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea » au fost cercetate inscripţiile slavone de pe filacterele profeţilor şi a diferitor categorii de sfinţi pictaţi în cadrul registrelor *Cinului* din pictura exterioară moldovenească. Rezultatele acestor investigaţii s-au dovedit a fi neaşeptate şi instructive.

În urma cercetării inscripţiilor de pe filacterele cuvioşilor pictaţi în registrul inferior al pronaosului bisericii Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Humor şi în registrele inferioare ale compoziţiilor *Cinul* de pe faţadele bisericilor Buna Vestire a mănăstirii Moldoviţa şi Învierea Domnului a mănăstirii Suceviţa au fost stabilite sursele literare ale acestor inscripţii.

În cazul Moldoviţei inscripţiile s-au păstrat doar pe filacterele sfinţilor Teodor cel Sfintit, Teodot, Ghelasie, Gheorghe din Malea, Domentian, Ioan cel Nebun întru Hristos, Ilarion, Ioasaf, Visarion, Avraam, Pavel Tebeul, Nicon, Ioan de la Lavra Sfântului Sava, Gherasim, Teofan, Antoine, a îngerului din viziunea Sf. Pahomie, a lui Luca stâlpnicul şi a dendritului David din Salonic. Majoritatea inscripţiilor de pe aceste filactere sunt fie citate din Scriptură fie aşa-numite „zis”-uri ale sihaştrilor, ale cuvioşilor, ale stâlpnicilor, ale dendriţilor şi ale altor categorii de sfinţi preluate din *paterice* (termenul provine din limba greacă : πατερικόν βιβλίον = Cartea Părinţilor). Deseori, chiar şi citatele biblice nu sunt preluate direct din Sfânta Scriptură ci doar prin intermediul acestor *paterice*.

Patericele au fost alcătuite în diferite ţări şi în perioade istorice diferite. Printre cele mai vechi şi mai cunoscute cărţi de acest gen, putem menţiona următoarele: *Patericul alfabetic* (numit, de asemenea, urmând tradiţia greco-latină *Apophtegmata Patrum*), *Patericul Egiptean*, *Patericul deşertului Schitului*, *Patericul Roman*, *Limonarul* lui Ioan Moschos, *Lavsaiconul* lui Palladie şi *Ascetica* lui *avva* Isaia. Cele mai multe dintre aceste paterice au fost traduse din limbile greacă sau coptă în alte limbi de circulaţie existente la începutul sau la mijlocul Evului Mediu (latină, siriacă, slavonă, armeană, georgiană, araba etc.).

Colecţia de texte numită *Pateric palestinian* – tradusă în a 2-a jumătate a secolului al XIX-lea din limba greacă în limba rusă de către Teofan Zăvorâtul – deţine un loc special în cercetarea noastră: importanţa sa este crucială pentru studiul „zis”-urilor Părinţilor pustiei şi a altor categorii de sfinţi-cuvioşi pictaţi în Moldova secolului al XVI-lea. Or, această colecţie cuprinde aproximativ 80% din „zis”-urile atestate la mănăstirile Humor şi Moldoviţa. *Patericul palestinian* al lui Teofan Zăvorâtul nu este o traducere din greacă în slavonă a vreunui πατερικόν βιβλίον atestat undeva, nu este nici măcar un *pateric* în sensul strict al termenului. De fapt, această carte este o selecţie de scrieri ascetice extrase şi copiate din diverse surse literare greceşti păstrate la Lavra Sfântului Sava din deşertul Iudeei, inclusiv dintr-un voluminos *pateric* grecesc necunoscut în secolul al XIX-lea cercetătorilor literaturii creştine. Teofan a copiat textele greceşti (incluse, ulterior, în culegerea numită de el *Pateric Palestinian*) în perioada misiunii sale în Ţara Sfântă, cu alte cuvinte în intervalul de timp cuprins între anii 1847 şi 1853. După întoarcerea sa în Rusia, el a tradus selecţia în ruseşte, dar nu a publicat-o decât fragmentar. Datorită manuscriselor rămase în chilia sa (şi păstrate până în prezent!), textul complet al *Patericului palestinian* a văzut lumina tiparului abia în anul 2009, la un secol şi ceva după moartea călugărului. Existenţa în pictura mănăstirilor Humor şi Moldoviţa a variantelor slavone vechi a unor fragmente din textul actual rusesc al *Patericului palestinian*, probează faptul că în secolul al XVI-lea în Moldova deja existau traduceri în limba slavonă de izvod medio-bulgar a unor colecţii greceşti de spuse ale

părinţilor pustiei sau ale altor categorii de cuvioşi – colecţii, acum pierdute sau uitate – care erau similare sau identice cu cele citite şi copiate de către Teofan Zavoratul în timpul şederii sale la Lavra Sfântului Sava.

Faţadele de la Suceviţa au un decor mai variat şi mai bogat decât cel de la alte mănăstiri. Compoziţia *Cinul* are aici tocmai 7 registre! În registrul superior avem un rând de serafimi, purtând, alternativ, ripide sau inscripţii. Sub acest rand de serafimi avem un registru de îngeri care înconjoară imaginea lui Hristos Emanuel binecuvântând şi purtat de un serafim. Deasupra fiecarui înger se află inscripţia slavonă abreviată „Înger al Domnului" („Аглъ Гнъ").

Al treilea registru este ocupat de profeţi care înaintează spre est. În centru, la nivelul axei absidei estice sunt reprezentaţi Fecioara cu Pruncul pe tron între doi îngeri. Numele profeţilor sunt următoarele (enumerarea merge de la centrul absidei estice spre absidele laterale – nordică şi, respectiv, sudică): la stânga, Moise, David, Noul (!) Zaharia, Isaia, Ghedeon, Daniel, Ilie, Avacum, patriarhul Avraam; pe zidul de sud dreptul Enoh, Zaharia cel tânăr, Natan; pe absida de sud, dreptul Isaac, dreptul Iuda, Melchisedec, Baruh (ortografiat Varahia!?), Ezrom(?), Iesei, dreptul Iov, Ioachim, Iosua Navi, dreptul Simeon; pe zid, Iona, Tobit. La dreapta: Aaron, Solomon, Zaharia, Ieremia, Iezechiel, Miheia, Iacov, Maleahi, Osea, Elisei; pe zidul de la nord: Agheu, Amos, Naum ; pe absida de la nord, Sofonie, Ezdra, dreptul Noe, Avdie, Iisus (fiul lui) Sirah, Baruh, Ioil, Agav, Samuel, dreptul Sem; pe zid, Iafet şi Balaam.

Al patrulea registru este consacrat celor 70 de apostoli. În centrul absidei este prezentat Iisus tronând, între Maica Domnului şi Ioan Botezătorul, asistaţi de doi îngeri. În stânga grupului central de figuri sunt reprezentaţi Ioan, Petru, Simon, Marcu, Toma, Bartolomeu, Ştefan, Lena(?); pe zid, Timon, Flegona; pe contrafort, Fortunatus şi doi apostoli neidentificaţi; pe zid, Urban, pe absida de la sud Epafras, Tichie, Narcis, Saraţiu, Tit, Crisp, Dinat, Sil, Sif, Apolo, Clim(?), Curatus(?), Iuda; pe zid, Egin, Tadeu şi Onisifor ; pe contrafort diaconii Ştefan şi Nicanor. La dreapta grupului central: Pavel, Matei, Luca, Andrei, Iacob, Filip, Condrat, Ctahias(?); pe zid, Ol(...?), Erast, Rodion; pe contrafort, Olimp, Filimon, Timotei; pe zid, Onesim şi Arhip; pe absida de nord , Claudiu, Agapie, Herm, Ruf, Aristarh, Trifon, Iason, Sosipatru, Andronic, Carp, Cleopa, Sila, Anania; pe zid, Filip, Prohor, Nicanor; pe contrafort, Rodion, Sostenie, Tadeu. Toţi cei 70 de apostoli poartă, fie o carte, fie un rotulus (în afară de diaconi care au câte un relicvariu). Pe abside apostolii sunt grupaţi a cate doi şi despărţiti de câte un înger pictat pe fiecare bandă lombardă.

Al cincilea registru este consacrat episcopilor. El porneşte de la imaginea lui Iisus-prunc în patenă, vegheat de doi serafimi, de pe extremitatea estică a absidei centrale. La stânga lui Iisus sunt reprezentaţi: Ioan Gură de Aur, Nicolae, Atanasie, Antim, papa Silvestru, Dionisie Areopagitul, Chiprian, papa Leon, Averkios, Ieroteu, Arhilohie, Ioan Milostivul; pe zid, Ambrozie, Domiţian, Ignaţiu, Meletie; pe contrafort Tarasie, papa Leon din Catania, Vicol; pe zid, Haralambie, Blasie şi Policarp; pe absida de nord, Teodat din Cirenaica, Nichifor, Iacob, Marcu, Antipa, papa Chiril, Vasile, Autonomie, Sofronie, Arsenie, Artimon, Ieremia, Sava(?), Eftimie; pe zid, Clement, Blazie, Ianuarie; pe contrafort Mitrofan şi papa Agaton. La dreapta lui Iisus sunt reprezentaţi: Grigorie Teologul, Vasile cel Mare, papa Celestin, Simion Zelotul, Machie, Epifanie, Gherman, papa Nichita; pe contrafort, Doroftei,..., restul numelor fiind şterse. Pe benzile lombaede se află aceiaşi îngeri ca şi în registrul precedent.

Al şaselea registru este ocupat de martiri. Toate cele 70 de figuri din acest registru poartă cruci. Printre martiri se reîntâlnesc personaje care au făcut parte anterior şi din registrele apostolilor şi episcopilor. Centrul absidei estice la nivelul registrului martirilor este ocupat de o fereastră.

Al şaptelea registru prezintă 92 de figuri de cuvioşi (sihaştri, stâlpnici, anahoreţi şi alţi duhovnici). În centrul absidei estice la nivelul acestui registru este prezentată imaginea Sf. Ioan Botezătorul înaripat şi purtând veşmântul lui din păr de cămilă. Numai în acest ultim registru putem găsi nume şi chipuri de femei cuvioase: Pelaghia, Teodora, Barbara, Maria Egipteanca). Scopul cercetării noastre a fost de a identifica şi de a prezenta în limbile română şi franceză sursele literare ale citatelor scrise în limba slavonă pe filacterele cuvioşilor din acest ultim registru. Or, după cum au arătat cercetările din ultimii doi ani, marea majoritate a acestor citate sunt preluate din aşa-numita *Colecţie alfabetică* a *Apoftegmelor părinţilor din pustiu* – colecţie cunoscută în limba română şi sub denumirea de ***Pateric alfabetic***. În studiul nostru (scris în limba franceză) *Les sources littéraires des citations peintes sur les phylactères des saints de la rangée inférieure de la façade et de l'exonarthex de l'église de La Résurrection de Dieu du monastère de Suceviţa* (publicat în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts,* T. LII, Bucarest, Editura Academiei Române, 2015, p. 3 – 46) am identificat sursele literare ale inscripţiilor păstrate pe filacterele sfinţilor Ioan Botezătorul, Pimen cel Mare, Athanasie Mărturisitorul, Barlaam, Avramie, Gheorghe Hozevitul, Isaia, Arsenie, Onufrie, Ioan Scărarul, Maxim Mărturisitorul, Ştefan cel Nou, Pavel Tebeul, Sisoe, Antonie cel Mare, Ioan Colibaşul, Marcu Frâncul, Daniil Stâlpnicul, Teodor Mărturisitorul, Ioan Damaschinul, Teodor al Schitului, Clemente, Nil, Pavel, Averchie, Athanasie Athonitul, Chiriac Sihastrul, Hariton, Euthimie cel Mare şi pe filacterul îngerului din viziunea Sf. Pahomie. Paternitatea spuselor de pe filacterele acestor sfinți este mai mult sau mai puțin arbitrară. Din acest punct de vedere, situația este similară cu cea observată anterior la mănăstirile Humor și Moldovița. Numai în cazul imaginilor sfinților Antonie, Nil, Ștefan cel Nou și Isaia se poate observa o atribuire corectă a citatelor. Fațadele și exonartexul Suceviței cuprind și o serie de repetiții ale acelorași texte, atribuite însă unor sfinți diferiți. Acesta este cazul citatelor de pe filacterele sfinților Hariton și Daniel Stâlpnicul, Chiriac Pustnicul și Patapie (pictat în exonartex), Atanasie Athonitul și Ioan Colibașul, Nil și Gherasim (pictat în exonartex), Teodor Mărturisitorul și Teodosie Cenobiarhul (pictat în exonartex), Arsenie (de pe fațadă sudică) și un sfânt cu numele șters de pe fațada nordică.

În cadrul aceleiaşi compoziţii *Cinul* de la Suceviţa au fost identificate şi sursele literare ale inscripţiilor slavone de pe filacterele profeţilor. Scopul investigaţiei a fost de a oferi o imagine precisă a varietăţii de citate *biblice* care au fost alese de către autorii programului iconografic pentru faţadele ultimului ansamblu de picturi murale exterioare din Moldova secolului al XVI-lea. Autorul a reuşit să identifice sursele *scripturistice* a 46 dintr-un total de 49 de citate[185]. Trei texte slavone rămân încă obscure. Coroborarea textelor scrise pe

[185] În lista de mai jos sunt prezentate numele profeţilor din *Cinul* de la Suceviţa şi sursele scripturistice sau canonice ale citatelor de pe filacterele lor : proferul Tobit, *Tobit* 4, 17; profetul Iona, *Iona* 2, 3; dreptul Simeon, *Evanghelia după Luca* 2, 29; Iosua Navi, *Cartea lui Iosua* 1, 1-2; dreptul Ioachim, *Canonul de rugăciune la Praznicul Naşterii Maicii Domnului, cântarea a 6-a, condac, glasul al 4-lea*; dreptul Iov, *Cartea lui Iov* 14, 1; profetul Iesei, *Canonul de rugăciune la Praznicul Naşterii Domnului (Crăciunul), cântarea a 4-a. catavasie*; profetul Ezrom (?), *Ieremia* 5, 1; profetul Varahia(?), *Baruh* 3, 36 ; profetul Melchisedec, *Facerea* 14, 18; dreptul Iuda, *Facerea* 49, 8 – 9; dreptul Isaac, *Facerea*, 22, 7; profetul Natan, *II Regi* 12, 7 ; profetul Zaharia cel tânăr, *Zaharia* 5, 1-2; dreptul Enoh, *Facerea* 5, 24; patriarhul Avraam, *Facerea* 18, 1; profetul Avacum, *Avacum* 3, 1-2; profetul Ilie, *III Regi* 19,10 sau din *III Regi* 19,14; profetul Daniel, *Daniel* 2, 45; profetul Ghedeon, *Judecătorii* 6, 36 – 37; profetul Isaia (sursă necunoscută); profetul Zaharia, *Zaharia* 4, 2; profetul David (text indescifrabil); profetul Moise (text indescifrabil); profetul Aaron, *Canonul de rugăciune la Praznicul Naşterii Maicii Domnului, cântarea a 6-a, irmosul: „Cădelniţă de aur ai fost…"*; profetul Solomon, *Înţelepciunea lui Solomon* 7, 22; profetul Zaharia cel tânăr, *Canonul de rugăciune la Praznicul Naşterii Maicii Domnului a Sf. Ioan Damaschinul, cântarea a 6-a, irmosul*; profetul Ieremia, *Baruh* 3, 36; profetul Iezechiel, *Iezechiel* 44, 2; profetul Miheia, *Miheia* 5, 1; profetul Iacov, *Facerea* 28, 12; profetul Maleahi, *Maleahi* 3, 1; profetul Osea, *Osea* 4, 1; profetul Elisei, *IV Regi* 2, 9; profetul Agheu, *Agheu* 1, 3-4; profetul Amos, *Amos* 5, 14; profetul Naum, *Naum* 1, 1 – 2; profetul Sofonie, *Sofonie* 3, 14; profetul Esdra, *Cartea Esdrii a patra* 2, 1 (vezi traducerea românească în ediția *Vulgatei* de la Blaj, anii 1760-1761, fol. 257r, reeditare în ediţia Academiei

filacterele profeţilor pictaţi în al treilea registru al imensei compoziţii *Cinul* cu textele aceloraşi profeţi, pictaţi însă în cadrul frescei *Arborele lui Iesei* (de pe faţada sudică), a demonstrat (!) – cu câteva excepţii nesemnificative – identitatea citatelor selectate. Trebuie însă să subliniem faptul că această identitate este valabilă numai pentru picturile murale cu imagini de profeţi şi de drepţi de la Suceviţa (tambur, faţada sudică, *Cinul* din pictura exterioară a celor trei abside); or, ea nu poate fi generalizată la alte monumente din Moldova secolului al XVI-lea, unde, în multe cazuri, au fost selectate cu totul alte citate din Biblie.

Două tipuri de pictură exterioară românească : cea din Moldova secolului al XVI-lea şi cea din Oltenia şi Muntenia de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi din prima jumătate a secolului al XIX-lea

Eclipsate în mare măsură de celebrele ctitorii moldoveneşti cu faţade pictate din secolul al XVI-lea, bisericile cu pictură murală exterioară de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi din prima jumătate a secolului al XIX-lea din Ţara Românească (Oltenia şi Muntenia) sunt mai puţin cunoscute pe plan internaţional, dar oferă o varietate de surse literare ilustrate tot atât de abundentă. Adevărate „enciclopedii" ale timpului în care au fost zugrăviţi, pereţii pictaţi ai ctitoriilor din Dolj, Gorj, Vâlcea, Argeş, Ilfov, târgul Bucureştilor, episcopia Râmnicului ş. a. erau un fel de „biblioteci" în aer liber, – biblioteci – în care enoriaşii de la sfârşitul „secolului" fanariot puteau vedea scene ilustrate din *Fiziologul* medieval, din *Alexăndria* şi *Esopia* populare, puteau descoperi *scene cinegetice*, *Roata vieţii*, fabula *Bătrânul şi Moartea* sau chipurile *marilor filosofi* ai Antichităţii (însoţite de filactere cu citate), ale *sibilelor* şi ale *profeţilor biblici*.

Abordarea comparativă a celor două tipuri de pictură exterioară românească – a celei moldoveneşti şi a celei olteneşti-munteneşti – este un demers cu o istorie de mai multe decenii, – un demers – care s-a impus în modul cel mai natural cu putinţă, date fiind analogia, complementaritatea şi situarea similară în cadrul câmpului cultural a ambelor fenomene. Or, nu se poate face abstracţie de similitudinile existente în:

a) durata (de peste şapte decenii!) atât a picturii murale exterioare din Moldova cât şi a celei din Oltenia-Muntenia;

b) amplasarea pe faţade – la locurile cele mai văzute ale locaşurilor – şi acoperirea, în multe cazuri aproape integrală, cu picturi a exteriorului bisericilor;

c) certele valenţe decorative ale ambelor tipuri de pictură;

d) perfecta "înscriere" a picturilor exterioare în mediul ambiental;

e) rolul important acordat tematicii soteriologice şi intercesionale în economia programelor iconografice;

f) apariţia unor teme similare: *bunavestire, filosofii*, imaginile unor *sfinţi* (Sf. Gheorghe, Sf. Dimitrie, Sf. Nicolae), *îngeri*, *arhangheli*, *profeţi* veterotestamentari, *chipuri ale ctitorilor* ş. a.;

g) rolul – în ambele cazuri – acordat folclorului, surselor şi motivelor apocrife (viziunea *vămilor văzduhului* din *Viaţa lui Vasile cel Nou* şi *Zapisul lui Adam* din Moldova, *Roata vieţii*, fabula *Bătrânul şi Moartea*, *Ducipalul* din *Alexăndria* populară, scenele de *cinegetică* ş. a. în Ţara Românească);

Române, *Biblia Vulgata, Blaj, 1760-1761,* 2005, Vol. V, p. 236.); dreptul Noe, *Facerea* 8, 15 – 16; profetul Avdie, *Avdie* 1,1 ; Isus, fiul lui Sirah, *Cartea înţelepciunii lui Isus, fiul lui Sirah* (*Eclesiasticul*) 1, 1 ; profetul Baruh, *Baruh* 3, 4; profetul Ioil, *Ioil* 3, 1; profetul Agav, *Faptele sfinţilor apostoli* 2, 10 – 11; profetul Samuel, *I Regi* 16, 12; dreptul Sem, *Facerea* 9, 26 ; dreptul Iafet, *Facerea* 9, 27; profetul Balaam, *Numerii* 24,17.

Există însă şi foarte multe incongruenţe, divergenţe, chiar polarizări – atât fundamentale cât şi de detaliu – între cele două tipuri de pictură. Oferim mai jos o listă, întocmită *ad hoc* şi, evident, incompletă, a celor mai vizibile deosebiri dintre picturile exterioare din Moldova – pe de o parte – şi cele din Ţara Românească – pe de altă parte:

a) epoca când au fost realizate picturile murale (secolul al XVI-lea pentru Moldova şi sfârşitul secolului al XVIII-lea – prima jumătate a secolului al XIX-lea – pentru Oltenia şi Muntenia);

b) numărul cu mult mai mare al ctitoriilor cu pictură exterioară din Oltenia-Muntenia în raport cu cele din Moldova[186];

c) categoria comanditarilor şi ctitorilor (domnia, mitropolia sau marii dregători în cazul moldav; componenţa socială cu mult mai largă şi mai democratică a ctitorilor din Oltenia şi Muntenia: mica boierime de provincie, preoţimea locală, ctitorii meşteşugari, breslaşi, vătafi, simpli orăşeni, chiar ţărani e t c .;

d) diferenţele de tehnică şi tehnologie în realizarea frescelor;

e) gamele cromatice absolut diferite ale picturii exterioare din cele două ţări române;

f) stilul, mai „bizantin"– sofisticat şi rafinat – al tratării chipurilor şi gesticii figurilor reprezentate în pictura exterioară moldovenească şi maniera mult mai naivă, accentuat expresivă, a personajelor picturii exterioare olteneşti şi/sau munteneşti;

g) deosebirile de concept ale programelor iconografice zugrăvite: rolul imens acordat în Moldova imaginii *Cinului*[187] (imagine în mai multe registre[188] care "sudează" tot programul iconografic al faţadelor), *Arborelui lui Iesei*, ciclului desfăşurat al *Acatistului Buneivestiri* [cu celebra scenă a *Asediului Constantinopolului*] şi absenţa totală sau prezenţa la scară redusă a acestor teme în pictura oltenească şi muntenească; pe de altă parte prezenţa în frescele din Oltenia şi Muntenia a tuturor celor *douăsprezece sibile* în locul unei singure sibile, identificate în Moldova cu regina Sudului [= regina din Saba];

h) dependenţa explicită în cazul moldav şi autonomia totală în cazul Ţării Româneşti a imaginii înţelepţilor (filosofilor) Antichităţii de imaginea *Arborelui lui Iesei*;

i) limbile – diferite (!) – folosite cu precădere în inscripţii: slavona de redacţie medio-bulgară în Moldova (în cazul Suceviţei puternic influenţată de slavona din ţinuturile ruseşti) şi limba română de secol XVIII-XIX, cu scriere în baza grafiei chirilice, folosită în Ţara Românească (acest moment, evident, a avut repercusiuni şi asupra surselor literare accesibile zugravilor!);

j) deosebirea dintre sursele literare folosite de către programatorii frescelor: rolul preponderent acordat aşa-numitelor „cărţi populare" (*Alexăndriei*, *Esopiei*, culegerilor de proverbe, *Florii darurilor*) în cazul Olteniei-Munteniei şi absenţa aproape totală a acestor surse în cazul moldav; pe de altă parte – accentul pus în pictura exterioară din Bucovina pe sursele hagiografice (ciclurile desfăşurate ale vieţilor întemeietorilor monahismului Sf. Antonie cel Mare, Sf. Pahomie, viaţa patronului Moldovei Ioan cel Nou şi transportarea la Suceava a osemintelor lui, viaţa Sf. Nicolae, extrem de popular în lumea ortodoxă ş. a.), pe ilustrarea etapelor ascensiunii sufletului la ceruri (*Scara lui Ioan Climax*, *Vămile văzduhului*), pe simbolismul liturgic şi euharistic (în special în imensa compoziţie a *Cinului*);

k) deosebirea tipurilor de naraţiune artistică folosite: o naraţiune hagiografică amplă, desfăşurată, cu multe detalii şi conotaţii simbolice – în cazul frescelor moldave – şi, o

---

[186] Istoricul de artă Andrei Paleolog, după o asiduă investigaţie bibliografică şi documentară, a identificat existenţa în Ţara Românească a peste 250 de monumente de arhitectură împodobite cu picturi murale exterioare. Din aceste 250 de monumente depistate, în anul 1984 – la data apariţiei cărţii *Pictura exterioară din Ţara Românească* – 220 mai păstrau încă pictura originală, cu sau fără repictări ulterioare.

[187] Alte denumiri: *Rugăciunea tuturor sfinţilor* sau *Marea Deisis*.

[188] De la 5 la 7.

narațiune livrescă mai eterogenă, cu motive alegorice și anecdotice, de fabulă sau povestire populară – în cazul Olteniei și Munteniei;

l) deosebirile de mesaj promovat: în cazul moldav – un mesaj combativ, de eradicare a viciilor de ordin moral, conjugat cu un mesaj patriotic, de apărare a țării și a credinței ortodoxe în luptă cu alte state sau confesiuni (lupta cu Imperiul Otoman, cu islamul, iudaismul, riposta în fața Reformei protestante e t c .); în cazul Olteniei și Munteniei – un mesaj mai temperat, axat mai mult pe laturile narativă și anecdotică, un mesaj cu profunde ingerințe de limbaj vernacular, cauzat de mentalitatea (personalitatea) extrem de eterogenă a ctitorilor, de dorința celor din urmă de a se impune în ochii comunităților locale din care făceau parte.

Raportul dintre *persoană* și *citat* în pictura ortodoxă medievală

O analiză interesantă a conexiunilor existente între două tipuri de texte raportate la imaginile acelorași ierarhi zugrăviți – și anume, a hagioantroponimului indicator de pe fundal (sau din dreptul nimbului) și al citatului liturgic de pe filacteră (sau din codexul deschis) – a întreprins tânărul nostru coleg Vlad Bedros, participant la realizarea proiectului. El a constatat că există un set limitat de citate (relativ scurte) din textele liturgice și un „catalog” relativ stabil de ierarhi și sfinți diaconi, reprezentați în absida altarului. Repartizarea citatelor pe filacterele ierarhilor nu este strictă, întrucât în diferite locașuri putem descoperi același citat atribuit unor ierarhi diferiți (a se vedea tabelul de mai jos):

	Sf. Ilie	Voroneț	Popăuți	Bălinești	Neamț	Dorohoi	Arbore	Părhăuți	Dobrovăț	Probota	Sf. Gheorghe	Humor	Moldovița	Baia	Bistrița	Râșca
Ioan Gură de Aur	Hrv a	Vm	Off Pr	Ant I		?		Off Pr	Off Pr	Mie-lul	?	Ant I	CodX			Off Pr
Vasile cel Mare	Epcl Chr a	Cth Vas	Cred Vas I	Cth Vas		CodX	CodX	Cth Vas	Cth Vas	Cth Vas		Cer St	CodX	?		Hrv b
Grigore Teologul, episcop al Nazianzului	Cred Vas II		Off Chr	Cth Chr	Epcl Chr (b-?)	?		Ant I	Lum GD		?	Ant II	CodX			Hrv a
Atanasie cel Mare, arhiepiscop al Alexandriei	?	Ev	Epcl Chr (a-?)	Ant III	An mn Chr	?		Ant III	Ev		?		CodX			Ant II
Grigore Taumaturgul, episcop al Neocezareei Pontului		Lum GD							Cer St							

Grigore Dialogul, papă al Romei									Euh Vas	Lum GD						
Iacob apostolul, „fratele Domnului”, episcop al Ierusalimului									Tăm							
Spiridon al Tremitundei	TN	Cer st		Ev	Anf II			Cred Vas I	Cth Ctr	Tri sag		Ant III	C o d X			
Nicolae al Mirelor	Cth Chr	Cred Vas I	Anf II	Cred Chr I	Lum GD	Rot X		Lum GD	Amb			Cth Chr		?		?
Silvestru, papă al Romei			Hrv a						Hrv a							
Ambrozie al Milanului										Anmn Vas b						
Ignatie Teoforul, episcop al Antiohiei													C o d X			
Chiril, patriarh al Alexandriei	Vzg Ax	Tri sag	Euh Chr	Vzg Ax	Ant III	?		Ant II	Ant I	?		Cred Chr I	C o d X			Vzg Ax
Ciprian, episcop al Antiohiei										Anmn Vas a						
Ioan Milostivul, arhiepiscop al Alexandriei									Ant III							
Dionisie Areopagitul						?				Cer St		Vm	C o d X			
Epifanie al Salamine (al Ciprului)									Cons Vas	?						
Petru al Alexandriei		Off Vas		?								Tri Sag				
Acachie al Melitenei										?						
Andrei din Ierusalim, arhiepiscop al Cretei		Cth Chr														
Ghenadie al Con-stantinopolului			Incl Cap II										C o d X			
Gherman al Con-stantinopolului		Cred Vas II		Hrv a				Hrv a	Dpt I							
Grigore Luminătorul, episcop al Armeniei Mari				Tri sag		Amb										
Ilarion (?)												Hrv a				
Ierotei al Atenei					Euh Chr			Cred Vas II		Cred Vas II		Ev				
Leontie, patriarh al Ierusalimului													C o d X			

Macarie, episcop al Ciprului													C o d X			
Martin, papă al Romei									Anf II							
Metodie al Patarelor		Cred Chr I	An mn Chr	Cer St												
Mitrofan, primul episcop al Constantinopolului, fratele lui Prov		Hrv a							Vm							
Nichifor al Constantinopolului			Incl Cap I			Off Pr		Vm	Tri sag	Cred Chr I		Cred Chr II			Vm	
Nifon al Constantinopolului												Anf II				
Proclu al Constantinopolului		Amb														
Sofronie al Ierusalimului									Incl Cap II							
Tarasie al Constantinopolului										Ev	Cth Chr					
Teoctist (neidentificat în mineile actuale)												Off Chr				
Vlasie al Sevastiei Capadociei											Hrv		C o d X			
Iosif (?)												Euh Chr				

[Abrevierile din tabel indică următoarele rugăciuni: Amb = Rugăciunea amvonului; Anf II = Rugăciunea II a Anaforei; AnmnChr = Rugăciunea Anamnezei după Ioan Gură de Aur; AnmnVas = Rugăciunea Anamnezei după Vasile cel Mare; AntI = Rugăciunea Antifonului I; AntII= Rugăciunea Antifonului II; AntIII = Rugăciunea Antifonului III; CerSt = Rugăciunea Cererii stăruitoare; ConsVas = Rugăciunea pentru consumarea Sfintelor după Vasile cel Mare; CredChrI = Rugăciunea I pentru credincioşi după Ioan Gură de Aur; CredChrII= Rugăciunea II pentru credincioşi după Ioan Gură de Aur; CredVasI = Rugăciunea I pentru credincioşi după Vasile cel Mare; CredVasII = Rugăciunea II pentru credincioşi după Vasile cel Mare; CthChr = Rugăciunea pentru catehumeni după Ioan Gură de Aur; CthVas = Rugăciunea pentru catehumeni după Vasile cel Mare; DptI = Dipticele după Ioan Gură de Aur; DptII = Dipticele după Ioan Gură de Aur; EpclChr = Rugăciunea Epiclezei după Ioan Gură de Aur; EpclVas = Rugăciunea Epiclezei după Vasile cel Mare; EuhChr = Rugăciunea de mulţumire a Anaforei după Ioan Gură de Aur; EuhComm = Rugăciunea de mulţumire după împărtăţirea oficianţilor; EuhVas = Rugăciunea de mulţumire a Anaforei după Vasile cel Mare; Ev = Rugăciunea dinaintea citirii Evangheliei; Hrv = Rugăciunea Cântării heruvimice; InclCapI = Rugăciunea I la Plecarea capetelor după *Tatăl Nostru* (Ioan Gură de Aur); InclCapII = Rugăciunea II la Plecarea capetelor după *Tatăl Nostru* (Ioan Gură de Aur); LumGD = Rugăciunea pentru cei ce se pregătesc pentru sfânta luminare; OffChr = Rugăciunea punerii înainte după Ioan Gură de Aur; OffPr = Rugăciunea punerii înainte la Proscomidie; OffVas = Rugăciunea punerii înainte după Vasile cel Mare; Otp = Rugăciunea otpustului; Tăm= Rugăciunea tămâierii; TN = Rugăciune înainte de Tatăl nostru; Trisag = Rugăciunea cântării întreit sfinţite (Trisaghion); Vm= Rugăciunea Vohodului Mic; VzgAx = Vozglas înainte de Axion după Ioan Gură de Aur; VzgDpt = Vozglas la diptice după Ioan Gură de Aur; Cod X = Codex închis]

După cum vedem din tabel, inscripţiile de pe filacterele ierarhilor pictaţi pe pereţii absidelor altarelor bisericilor moldoveneşti de sfârşit de secol XV şi de secol XVI nu pot fi clasificate după criteriul atribuirii conţinutului fiecăreia (din inscripţii) către unul anume dintre sfinţi – deşi exista totuşi practica, răspândită în tradiţia bizantină, de a plasa pe rotulusul lui Ioan Gură de Aur

rugăciunea punerii înainte de la proscomidie, cu excepţia notabilă a Pătrăuţilor, unde aceasta apare în mâinile sfântului Grigorie Teologul. Este înregistrată, în două monumente timpurii, la Sfântul Ilie şi la Neamţ, tradiţia înscrierii unei rugăciuni de consacrare a darurilor în mâinile unui ierarh din ax; este vorba de incipitul epiclezei liturghiei sfântului Ioan Gură de Aur. Nu apare nicăieri tradiţia continuării unei singure rugăciuni de pe un filacter pe altul, de altminteri rară chiar şi în Balcani. Trebuie notată particularitatea stranie a cinului ierarhilor din absida de la Arbore, reprezentaţi toţi cu evanghelii închise, dar nu frontal, ci întorşi în semiprofil spre ax, detaliu care exclude o referinţă aliturgică, funerară – ipoteza standard în cazul înfăţişării sfinţilor ierarhi fără rotulusuri liturgice deschise la diverse pasaje din slujbă.

Ierarhi cu evanghelii închise sau rotulusuri strânse se mai insinuează şi printre cei reprezentaţi slujind la Dorohoi. În majoritatea cazurilor este vorba despre rugăciuni secrete, cu două excepţii: pe de-o parte vozglasul de la Axionul liturghiei sfântului Ioan Gură de Aur („Mai ales pentru Preasfânta, curata, preabinecuvântata, mărita stăpâna noastră, de Dumnezeu Născătoarea şi pururea Fecioară Maria”), atribuit, de obicei, sfântului Chiril al Alexandriei tocmai ca semn al angajării lui anti-nestoriene, la Sfântul Ilie, Bălineşti şi Râşca, iar pe de alta rugăciunea amvonului („Cel ce binecuvintezi pe cei ce Te binecuvintează, Doamne”), care apare la Pătrăuţi, Voroneţ, Dorohoi, Hârlău şi Dobrovăţ, fără a fi asociată însă unuia anume dintre ierarhi. Trebuie semnalat de asemenea faptul că în multe cazuri rugăciunile sunt extrase din toate cele trei liturghii; cea a sfântului Grigorie participă însă doar prin rugăciunea pentru cei care se pregătesc spre sfânta luminare. Ordinea selecţiei textelor nu pare a fi gândită cu mare stricteţe, dar există câteva situaţii care necesită o atenţie sporită.

Astfel, la Voroneţ, în dreapta ferestrei altarului, Ioan Gură de Aur arată incipitul rugăciunii vohodului mic; spre sud, mai departe, urmează rugăciunile cântării întreit sfinte, a citirii Evangheliei, a cererii stăruitoare, şi rugăciunile pentru catehumeni şi credincioşi (prima) din canonul lui Ioan Gură de Aur. La stânga ferestrei, Vasile cel Mare poartă incipitul rugăciunii pentru catehumeni din canonul liturghiei lui. Este urmat de Grigorie Teologul, pe filacterul căruia se află incipitul rugăciunii pentru cei ce se pregătesc de sfânta luminare, însă mai departe spre nord se înseriază cele două rugăciuni pentru credincioşi din liturghia sfântului Vasile, heruvicul (atribuit de tradiţie tot lui) şi, din aceaşi liturghie, rugăciunea punerii înainte a Darurilor. Concluzia acestei serii se află în diaconicon, unde sunt plasate rugăciunea amvonului şi cea a otpustului.

La Bălineşti aceeşi logică se păstrează doar parţial, căci polaritatea Ioan Gură de Aur – Vasile cel Mare păleşte, iar consecvenţa ordinii nu este perfectă. Lectura se face însă tot dispre ax spre extremitaţi, întâi la sud şi apoi la nord, începând cu rugăciunile antifoanelor I şi III întrerupte însă de vozglasul axionului (purtat de Chiril al Alexandriei), continuate la sud de rugăciunile cântării întreit sfinte, a citirii Evangheliei, a cererii stăruitoare şi de a doua rugăciune pentru credincioşi a sfântului Ioan Hrisostom. La nord seria debutează cu rugăciunea pentru catehumeni a sfântului Vasile, continuă cu omoloaga ei din canonul lui Ioan Hrisostom, pentru ca încheierea să constea în prima rugăciune pentru credincioşi din aceeaşi liturhie, urmată de incipitul heruvicului şi de un text ilizibil.

La Dobrovăţ sistemul se rafinează. Este păstrată direcţia de lectură, dar de această dată se porneşte întâi spre nord, apoi dinspre ax spre sud. Deschiderea o fac două rugăciuni pregătitoare, cea a tămâierii şi cea a punerii înainte de la proscomidie. Urmează rugăciunile antifoanelor I şi III, a vohodului mic, a cântării întreit sfinte, a citirii Evangheliei, a cererii stăruitoare şi cea pentru catehumeni din liturghia sfântului Ioan Gură de Aur. La sud, seria continuă cu rugăciunea pentru catehumeni a sfântului Vasile, rugăciunea pentru cei ce se pregătesc spre sfânta luminare a sfântului Grigorie, heruvicul, rugăciunea de mulţumire a anaforei sfântului Vasile, a doua rugăciune a anaforei sfântului Ioan Hrisostom, prima rugăciune de la diptice, a doua rugăciune la plecarea capetelor după Tatăl Nostru, rugăciunea amvonului şi cea la potrivirea sfintelor (consumarea integrală a euharistiei de către oficiant) din liturghia sfântului Vasile cel Mare.

Ecouri ale acestui program se întrevăd la Părhăuţi şi Humor. În primul caz, dinspre ax spre nord se înseriază rugăciunea punerii înainte la proscomidie, cele ale antifoanelor (de această dată toate trei) şi cea a vohodului mic, în timp ce la sud, caz spectaculos, apar doar rugăciuni din canonul liturgic vasilian (cea pentru catehumeni, cele două pentru credincioşi şi heruvicul), completate de cea extrasă din liturghia darurilor înainte sfinţite, plasată logic între cea pentru catehumeni şi prima pentru credincioşi. În schimb la Humor întâlnim strict texte din liturghia

sfântului Ioan Gură de Aur (heruvicul figurând neschimbat în cele două canoane liturgice). Ordinea este aici următoarea: rugăciunile antifoanelor, a vohodului mic, a cântării întreit sfinte şi a citirii Evangheliei, la nord, şi cea a cererii stăruitoare, cea pentru catehumeni, cele două pentru credincioşi, heruvicul, rugăciunea punerii înainte, cea de mulţumire şi cea de-a doua a anaforei, la sud (analiza de mai sus îi aparţine dr. Vlad Bedros).

Cu totul alta este situaţia în cazul „spuselor" înţelepţilor Antichităţii din pictura exterioară moldovenească. Aici, în pofida multiplelor erori de transcriere a numelor şi a inscripţiilor de pe filactere se observă, totuşi, o anumită stricteţe în atribuirea citatelor. Astfel, profeţiile atribuite lui Omir (=Homer), Platon, Aristotel, Socrat(e), Pivogor (=Pitagora), Porfirie, Astako(u)e (= magul persan Ostanes), Goliud (= miticul rege Thulis al Egiptului) şi Sibilei se repetă în pictura tuturor monumentelor din Bucovina unde aceste personaje sunt reprezentate. Chiar şi în cazul coruperilor onomastice şi a derivării unor noi nume exotice gen Zmovagl (Sf. Gheorghe-Suceava) = Thudik (Moldoviţa) = Udi (Suceviţa), inscripţiile de pe filacterele înţelepţilor ce poartă aceste trei nume – în pofida multiplelor erori de transcriere – par să prezinte unul şi acelaşi text.

Cercetarea surselor şi specificului *numelor* şi *spuselor* înţelepţilor Antichităţii din pictura moldovenească de secol XVI – XVII au permis tragerea următoarelor concluzii:

1) Sursele *spuselor* înţelepţilor Antichităţii au un caracter *complex*. Până în prezent nu s-a păstrat niciun manuscris bizantin, post-bizantin sau slavon care ar îngloba toate aceste *spuse* din pictura exterioară moldavă de secol XVI. Din manuscrisele slavone anterioare perioadei de domnie a lui Petru Rareş, cele mai multe (unsprezece!) citate similare cu cele din Moldova le conţine *Cartea a 37-a* a fostului egumen al mănăstirii Kirillo-Belozersk, Guri Tuşin;

2) Erorile identice în atribuirea unor profeţii (*testimonium*-ul *flavianum*, atribuit greşit lui Plutarh, *spusele* lui Platon şi Plutarh – din culegerile bizantine ale grupului „*tau*" – atribuite *Sibilei*), cât şi situarea compactă în manuscrisul lui Tuşin a unui grup important de *spuse* (nr. 10 – 17) aproape identice cu cele din frescele moldave probează existenţa unui *protograf comun*. Între acest *protograf comun* şi manuscrisul lui Tuşin a existat cel puţin încă un manuscris *intermediar*. Cu toate acestea, culegerile de profeţii slavono-ruse din secolul al XVII-lea (incluse în *manuscrisul preotului Iaremeţki-Bilahevici*, în *manuscrisul de la mănăstirea Agapia*, în *Podlinnikul explicativ Stroganov* ş.a.) nu descind direct din manuscrisul lui Tuşin, ci dintr-un manuscris superior din punct de vedere calitativ, cu mai puţine erori* de atribuţie şi de caligrafie. Acest manuscris însă nu este *protograful comun*, întrucât majoritatea atribuirilor *spuselor* înţelepţilor Antichităţii din manuscrisele ruseşti de secol XVII sunt mai apropiate de manuscrisul lui Tuşin decât de atribuirile din pictura exterioară moldavă, pe când în *protograful comun* situaţia trebuie să fi fost diametral opusă;

3) În pofida faptului că manuscrisul lui Tuşin, caligrafiat în anii 1523-1526, este ceva mai vechi decât frescele rareşiene, *onomastica* înţelepţilor atestată în picturile murale ale Moldovei secolului al XVI-lea este mai apropiată de *onomastica* din originalele manuscrise greco-bizantine. Acest lucru devine evident dacă comparăm evoluţia unor forme nominale de tipul *Thulis* (Bizanţ) – *Gulid* sau *Goliud* (Moldova) – *[O]lor* (manuscrisul Tuşin), *Aristotel* (Moldova) – *Anaskorid* (manuscrisul Tuşin), *Isaia* („Evanghelia" apocrifă a lui Nicodim) – *Iason* (Moldova) – *Soll[o]nos* (manuscrisul Tuşin) ş. a . De aici rezultă că redacţiile slavone ale majorităţii *spuselor* înţelepţilor Antichităţii întâlnite în pictura exterioară moldavă existau înainte de înscăunarea lui Petru Rareş;

4) Guri Tuşin a fost doar copistul şi nu autorul sau antologatorul culegerii de profeţii din cartea sa. Acest fapt este confirmat de *onomastica* extrem de coruptă a filosofilor cărora li se atribuie profeţiile şi de multiplele erori ce s-au strecurat în manuscrisul călugărului de la mănăstirea Kirilo-Belozersk. La aceasta se adaugă şi circulaţia limitată a manuscrisului lui Tuşin în Evul

---

* Cea mai importantă eroare de acest fel din *manuscrisul lui Tuşin* constă în atribuirea cuvintelor lui Platon lui Aristotel şi invers. În *manuscrisul preotului Iaremeţki-Bilahevici*, în *manuscrisul de la mănăstirea Agapia* şi în *Podlinnikul explicativ Stroganov* această eroare nu figurează.

Mediu. Spre deosebire de *podlinnikurile explicative* ruseşti, care circulau permanent în mediul zugravilor, *Cartea a 37-a* a lui Tuşin s-a aflat timp de secole la biblioteca mănăstirii Kirilo-Belozersk, fiind cunoscută doar unui număr mic de călugări;

5) Structura amplasării profeţiilor în manuscrisul lui Guri Tuşin posedă un specific inexistent în manuscrisele greceşti, româneşti, sârbeşti şi chiar ruseşti (apărute ulterior, sub influenţa *protografului* manuscrisului lui Tuşin). Este vorba de amplasarea *spuselor* înţelepţilor Antichităţii în *perechi* bine definite. Aceste *perechi* sunt formate în manuscrisul amintit de profeţiile lui *Aristotel* şi *Platon*, *Hermes Trismegistul* şi *Menandru*, *Omiros* şi *Valaam*, *Sivila Frighia* şi *Prima Sivilă*, *Hel[on]* şi *Lisi[mah]*. Apariţia perechilor de *spuse* ale filosofilor se datorează practicii artistice a acelei epoci: *confecţionarea uşilor de bronz sau de cupru cu imaginile-perechi ale filosofilor, amplasate pe batanţi*. Deşi în lumea ortodoxă nu s-au păstrat astfel de uşi* anterioare sfârşitului secolului al XV-lea, totuşi, calitatea desenului fin al figurilor aurite ale filosofilor de pe batanţii portalului sudic de la catedrala *Adormirea Maicii Domnului* şi de pe batanţii portalurilor nordic şi vestic de la catedrala *Bunavestire* a Kremlinului din Moscova certifică, în mod indubitabil, o tradiţie deja consacrată. Această tradiţie a reprezentării *perechilor de filosofi* pe batanţii uşilor sau în decorul exonartexurilor bisericilor este atestată şi de unele manuscrise slavone. Astfel, în manuscrisul Sofiisk – 1449 (caligrafiat în anul 1602) pe fila 521 putem citi următorul text: „*Priveşte, Înţelepţii Iudei şi Filosofii Elini sunt pictaţi în catedrale pe uşile bisericilor pentru profeţiile lor, ei prezicând întruparea Mântuitorului din Fecioară!*". Între amplasarea *pereche* a înţelepţilor Antichităţii pe batanţii de bronz ai uşilor bisericilor ortodoxe şi amplasarea *pereche* a înţelepţilor pe contraforturile unor locaşuri moldave din secolul al XVI-lea (Probota?, Moldoviţa) există o diferenţă de ordin conceptual: amplasarea *pereche* pe contraforturi este un procedeu de grupare pur decorativ, care nu presupune similitudini sau afinităţi în *spusele* înţelepţilor;

6) Comparând lista *spuselor* înţelepţilor din manuscrisul lui Tuşin cu listele similare din *Viaţa despotului Stefan Lazarevici* şi din capitolul 82 al primei redacţii a *Cronografului rus*, observăm că – cu o singură excepţie (cea de a doua profeţie a lui Hermes Trismegistul!) – aceste liste nu coincid. Dacă între *redacţia cronografică* a spuselor Anticilor şi redacţia analogă din *Viaţa despotului Stefan Lazarevici* există o filiaţie directă, atunci între *redacţia* spuselor din *Cartea lui Tuşin* şi *redacţia cronografică* există doar un raport de complementaritate;

7) În pictura exterioară moldavă din secolul al XVI-lea putem găsi trei din cele cinci profeţii selectate în *Viaţa despotului Stefan Lazarevici*. Dar Moldova secolului XVI nu cunoaşte modificările de ordin redacţional operate de Konstantin Kosteneţki în textul profeţiilor din *Viaţa despotului*. Astfel, pe filacterul lui *Fukid* (*Tucidide*) de la biserica Sf. Gheorghe din Suceava (1534) figurează profeţia lui **Фоукидидь** (în limba slavonă) din *Viaţa despotului*, dar fără adaosul „**образьно іесть троица**". La mănăstirea Suceviţa, lui *Goliud* i se atribuie *spusa* lui *Thulis* (**Ѳоулидось**), dar într-o redacţie diferită, mai amplă şi mai apropiată de originalul grecesc: „**Прьвѣй Б(о)г пото(м) слово и д(оу)хъ сь ни(м) единовъзрасна въсѣ**". Profeţia lui *Astanes* (genitiv gr. – *'Αστάνου*) figurează şi în frescele de la mănăstirile Moldoviţa şi Suceviţa. Aici ea nu este atribuită filosofului Staik (**Станикь** = Stoic), ci lui *Astakoe* (Moldoviţa) sau *Astakue* (Suceviţa). Redacţia slavonă a profeţiei acestui *Astakoe* (*Astakue*) diferă de redacţia din *Viaţa despotului Stefan Lazarevici*. Ea este o traducere fidelă a textului grecesc al profeţiei şi nu cuprinde interpolarea „**оть ніеіе бо хоштеть родити се Христось**". Observaţiile expuse atestă faptul că redacţia slavonă din 1431 a *spuselor* înţelepţilor Antichităţii din *Viaţa despotului Stefan Lazarevici* nu a putut servi drept *protograf* redacţiei *spuselor* similare de pe teritoriul Moldovei secolului al XVI-lea;

* Ideea amplasării *imaginilor unor profeţi* în portalurile catedralelor nu este nouă şi nu aparţine lumii ortodoxe. Pentru uşile de bronz ale Catedralei *San Zeno* din Verona a fost turnat încă în secolul XII relieful *Arborele lui Iesei* în care figura şi imaginea profetului Balaam. Vezi imaginea în: André Michel, *Histoire de l'Art*, T. I , *Des Débuts de l 'Art Chrétien à la fin de la Période Romane*, 2[e] partie, Editura Librairie *Armand Colin*, Paris, 1905, p. 678, fig. 383.

8) Moldova a jucat un rol important în definitivarea redacţiilor slavone ale *spuselor* înţelepţilor Antichităţii. Acest lucru devine evident dacă comparăm variantele sârbeşti, moldoveneşti şi ruseşti ale redacţiilor lor slavone. Variantele prezente în pictura exterioară moldavă din secolul al XVI-lea ocupă un loc intermediar între variantele *spuselor* corespunzătoare din ultimul capitol al „*Albinei*” *sârbeşti* – pe de o parte – şi variantele din *Viaţa despotului Stefan Lazarevici* şi din manuscrisele ruseşti (*Tuşin, Cronograful rus* etc.) – pe de altă parte. Acest lucru devine evident dacă ne amintim că doar la *Suceviţa* şi în „*Albina*” *sârbească* figurează aceeaşi redacţie a profeţiei lui Sofocle şi că doar *spusele* din Moldova şi cele din „*Albină*” n-au suportat modificările redacţionale* operate de Konstantin Kosteneţki şi reiterate de *Cronografele ruseşti*. La acestea se adaugă şi conservarea în Moldova şi în „*Albină*” a aceleiaşi rădăcini „*Astak*-” a numelui modificat al magului *Astanes* (*Ostanes*), care în Rusia s-a transformat în „*filosoful stoic*”. Pe de altă parte, similitudinea textului *spusei* lui *Goliud* de la Suceviţa cu textul *spusei* lui *[O]lor* sau similitudinea textelor profeţiilor *Sibilelor* de la Moldoviţa, Voroneţ şi Suceviţa cu textul profeţiei celei de *a treia Sibile* din *manuscrisul lui Guri Tuşin* şi cu textul *profeţiei Sibilei* din pictura murală şi din decorul uşilor catedralei *Bunavestire* a Kremlinului din Moscova apropie variantele din Moldova de variantele ruseşti (*Tuşin, Iaremeţki-Bilahevici* ş.a.). În favoarea acestei apropieri pledează, de asemenea, şi atribuirea eronată a *mărturiei lui Iosephus Flavius* istoricului *Plutarh* – fenomen produs doar în Moldova şi în Rusia, dar nu şi în „*Albina*” *sârbească*;

9) Cu excepţia *spusei* lui *Dialid* (care în Moldova este atribuită lui *Platon*), între spusele Anticilor ortografiate în greceşte la Muntele Athos (Trapeza Lavrei, 1535-1536) şi spusele Anticilor din pictura exterioară moldavă nu există nici un fel de similitudini. Spusele filosofilor elini din Trapeza Lavrei aparţin grupului „*delta*” de culegeri bizantine de profeţii. Dar manuscrisele acestui grup nu pare să fi fost traduse în slavonă în acea perioadă şi – cu certitudine – nu sunt atestate în Moldova secolului al XVI-lea. În schimb, în ceea ce priveşte spusele Anticilor din picturile murale de secol XVII de pe teritoriul actualei Bulgarii (Bačkovo, trapeza – 1623; Arbanassi, biserica *Naşterea Domnului* – 1681), compilarea din redacţia inclusă în manuscrisele grupului „*delta*” este evidentă;

10) Spusele Anticilor ortografiate în limba greacă pe peretele nordic al nartexului mănăstirii Cetăţuia din Iaşi (1672) ţin de culegerile bizantine de profeţii din grupul „*tau*”. Prin aceasta ele se deosebesc atât de textele *spuselor* din pictura exterioară moldavă din secolul al XVI-lea, cât şi de textele de la Lavra athonită, de la Bačkovo, de la Arbanassi (toate trei – grupul „*delta*”), de la Filantropini (grupul „*mi*”) şi de la Portaitissa („*redacţia detaliată*”). În cărţile de zugrăvie româneşti de secol XIX de la Biblioteca Academiei Române (studiate de Vasile Grecu), înaintea ciclului de *spuse* traduse după originalele greceşti din grupul „*mi*”, figurează şi o serie de *spuse* traduse după manuscrisele greceşti din grupul „*tau*”. De aici putem conchide că, pe teritoriul ţărilor române, la începutul secolului al XIX-lea mai era încă vie tradiţia profetică bizantină şi că aici erau destul de bine cunoscute culegerile bizantine şi post-bizantine de *spuse ale Anticilor* din diverse grupe de manuscrise.

De la clasificarea tematică a programelor iconografice medievale la clasificarea conform criteriilor de gen

Prima încercare de clasificare tematică a programelor iconografice din pictura murală medievală a Moldovei secolelor XV – XVI a fost făcută de către Wladyslaw Podlacha[189]. El a

---

* În *Viaţa despotului Stefan Lazarevici* Konstantin Kosteneţki a adăugat câteva cuvinte la profeţiile lui Astanes (Astaik) şi Thukidid, reducând, în acelaşi timp, ultimele cuvinte din profeţia lui Thulidos. Deşi „*Albina*” *sârbească* atribuie în mod eronat profeţia lui Astanes (Ostanes) regelui Egiptului Thilis, redacţia acestei profeţii este foarte apropiată de redacţia profeţiei lui Astakue de la Suceviţa. Asemeni cazului moldav, ea nu include interpolarea lui Kosteneţki.

[189] Wladyslaw Podlacha, *Malowidla scienne w cerkwiach Bukowiny,* Lvov, 1912. Vezi traducerea românească în: Wladyslaw Podlacha, Grigore Nandriş, *Pictura murală din Bucovina*, în *Umanismul picturii murale postbizantine,* Vol. I, Bucureşti, Editura Meridiane, 1985.

divizat varietatea subiectelor în teme cu conţinut *istoric* şi teme cu conţinut *ideal*. Din nefericire, acest demers al lui Podlacha nu a avut continuare, iar problema clasificării artei medievale româneşti conform criteriului tematic s-a înecat, de fapt, în oceanul format de multitudinea de tipuri, canoane şi izvoade iconografice existente. Mai mult decât atât, majoritatea cercetătorilor din domeniu consideră suficientă stabilirea ciclului din care fac parte tipurile iconografice individuale sau a locului ocupat de ele – conform tradiţiei – în cadrul arhitecturii edificiilor de cult. După acest ultim principiu este construită cartea lui I. D.Ştefănescu *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti* (București, Editura Meridiane, 1973) – carte – în care putem observa că descrierea tipurilor iconografice individuale se face în ordinea amplasării pe bolţile şi zidurile bisericilor (cupola, altarul, naosul, pronaosul, gropniţa, exonartexul, exteriorul). Din punctul nostru de vedere aceste principii de clasificare sunt utile, dar ele nu acoperă nici pe departe necesitatea grupării tipurilor iconografice conform unor criterii de conţinut. De exemplu: ciclul Arhanghelului Mihail conţine scena *Slobozirii cetăţii Constantinopolului din robia perşilor*[190] – scenă – similară din punct de vedere tematic cu scena *Asediului Constantinopolului* din cadrul ciclului Acatistului. Conform criteriilor enunţate mai sus aceste scene nu pot fi grupate împreună întrucât sunt amplasate – de obicei – separat, şi ţin, din punct de vedere formal, de cicluri diferite: cel al Arhanghelilor şi cel al Imnurilor Mariale. Dar este evidentă similitudinea şi analologia mesajului acestor două scene cu caracter de luptă. Un alt exemplu ni-l oferă ciclurile hagiografice ale sfinţilor. Acolo găsim o mulţime de scene de cazne, de minuni, de martirii, de botezuri ş. a. . Dar mununi, patimi, botezuri găsim, de asemenea, şi în ciclurile cristologice. Cum – după ce criterii – pot fi, atunci, grupate scenele cu tematică similară din diverse tipuri de cicluri? Morfologia artei a elaborat demult aparatul de noţiuni nesesar unor astfel de delimitări, respectiv, asocieri a operelor de artă conform criteriilor tematice. Este vorba de noţiunea de *gen*, aplicată mai frecvent în teoria literaturii dar folosită şi în cazul artelor plastice, mai ales la clasificarea operelor din secolele XVII – XX[191] (este vorba de: natura moartă, peisaj, portret, tablou de gen ş. a.).

În pofida faptului că termenul *gen* a apărut, relativ, târziu – în estetica *clasicismului francez* de la mijlocul secolului al XVII-lea, –, clasificările conform *criteriilor de gen* sunt cunoscute încă din Antichitate [vezi: *Περὶ ποιητικῆς* (*Poetica*) lui Aristotel sau *Περὶ ἰδεῶν* (*Despre tipurile de stil*) ale lui Hermogene din Tars ş. a.]. Literatura bizantină a lăsat moştenire literaturii slavone medievale o serie de genuri, de specii şi de forme literare care au avut un impact permanent asupra întregii sfere a culturii ortodoxe. Este vorba de *omilii*, de *cronografii*, de *hagiografii*, de *învăţături*, de *parabole*, de *proverbe*, de *dialoguri*, de *polemici*, de *paterice*, de *apologii*, de *laude*, de *panegirice*, de *poeme epice* şi *didactice*, de *elogii* (în proză sau versificate), de *epigrame*, de *parodii*, de *poezii ocazionale*, *encomiastice* sau *satirice*, de *imnuri religioase*, de *texte liturgice*, de *cosmogonii*, de *doxologii*, de *kerigme*[192], de *peripluri*, de *viziuni*, de *povești*, de *legende*, de așa-numitele *cărţi populare*[193], de *romanele în proză*, de *poeziile „prodromice”* (scrise într-o limbă savantă, cu procedee

---

[190] Vezi: Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1979, p. 209.

[191] În tradiţia franceză s-a încetăţenit înţelegerea genului în calitate de *peinture par thème*.

[192] Kerigma (din grecescul *kerygma* ; trad. rom. : *veste sau mesaj enunţate cu voce tare*) este un termen grec pentru a indica nucleul central al creştinismului, care nu este atât predicarea unei doctrine, cât proclamarea fericită a evenimentului extraordinar al *mântuirii*. Conform părintelui N. Macsim, *kerigma este nedespărțita de faptul obiectiv cel mai de căpetenie din istoria mântuirii, de învierea Domnului. Kerigma nu ar fi avut răsunet în sufletul credinciosului fără să se fi petrecut o înviere reală a Fiului lui Dumnezeu, după cum învierea nu ar fi putut fi cunoscută și crezută peste veacuri, fără concursul firesc al kerigmei*.
Cf.: http://www.crestinortodox.ro/dogmatica/dogma/apofatismul-teologia-rasaritului-marea-actualitate-68920.html

[193] *Albinuşa* sau *Floarea darurilor*, *Războiul Troadei*, *Isopia*, *Fiziologul*, *Sindipa filosoful*, *Varlaam şi Ioasaf* – tradus româneste de boierul erudit Udrişte Năsturel, – sau romanul de dragoste *Erotocritul*.

retorice); iar, mai tarziu, dupa 1204, de *poeme curtene* sau *cavalereşti*, de derivaţie occidentala. Genul *poeziei ritmice bizantine*[194]– născut în cadrului cultului şi rămas integrat *liturghiei* – s-a dovedit a fi de o absolută originalitate artistică în literatura vremii. Literatura slavonă a cunoscut, de asemenea, o varietate impunătoare de genuri şi specii literare. Este de ajuns să amintim de *vieţile* sfinţilor şi martirilor, de *cuvintele* spuse sau scrise pe diferite teme şi la diferte ocazii, de *învăţături*, de *povestiri*, de *letopiseţe*, de *cronografe* şi de *cronici*, de *mineie*, de *paterice*, de *pilde*, de *apocrife* etc. Despre numărul imens de forme literare vorbesc elocvent primele cuvinte din titlul operelor literare sau de cult scrise în limba slavonă. Astfel, academicianul Dmitri S. Lihaciov a identificat aici peste o sută de termeni nu toţi dintre care sunt traductibili în limba română: bucoavnă «азбуковник», alfabet «алфавит», convorbire «беседа», existenţă «бытие», amintire «воспоминания», capitole «главы», decalog «двоесловие», fapte «деяние», dialog «диалог», epistolie «епистолия», hagiografie «житие», hagiografie şi viaţă «житие и жизнь», testament «завет» şi testamente «заветы», selecţie «избрание», culegere «изборник», spusă «изречение», mărturisire «исповедание», mărturie «исповедь», istorie «история», anuar «летовник», anal «летопись», letopiseţ «летописец», rugăciune «моление», rugăciune şi implorare «моление и мольба», demascare «обличение», acuzație scrisă «обличительное списание», descriere «описание», răspuns «ответ», apocalips «откровение», comemorare «память», povestire «повесть», spectacol «позорище», demonstrare «показание», mesaj «послание», laudă «похвала», polemică «прение», pildă «притча», cugetare «размышление», cuvântări «речи», discurs «речь», cazanie «сказание», cuvânt «слово», dispută «спор», creaţie «творение», tâlcuire «толкование», periplu (sau apocalipsă) «хождение», lectură «чтение» ş. a. . Dar sunt oare toate aceste forme lexicale – toţi aceşti termeni – declaraţi în titluri – *genuri literare* (în sensul pe care noi îl atribuim astăzi noţiunii de *gen*)? Să existe oare în literatura medievală slavonă peste o sută genuri? Evident, că răspunsul la această întrebare dat de academicianul Dmitri S. Lihaciov a fost unul negativ. În realitate genuri sunt cu mult mai puţine. Varietatea lor aparentă se datorează faptului că ele evoluează în timp, se transformă, se suprapun, creează ierarhii de subordonare, generează *sub-genuri*, fuzionează, – uneori – dispar. Ele nu trebuie privite ca nişte categorii statice, imuabile, strict înscrise în limite precis conturate. Din această cauză continuă să fie atât de greu a prezenta o clasificare exhaustivă a genurilor din literatura medievală. La acestea se adaugă şi faptul că oamenii acelei epoci nici nu conştientizau că textele lor poetice sau cele scrise în proză alcătuiesc *grupuri generice*. Foarte interesantă – şi, într-un anumit sens, metodologic similară investigaţiilor lui Dmitri Lihaciov – este cercetarea claselor şi genurilor literaturii franceze din secole XII – XIV întreprinsă de Paul Zumthor în cartea *Încercare de poetică medievală* (Bucureşti, Editura Univers, 1983). Tabloul *vocabularului* de epocă ce desemna formele textelor narative pare a fi mai mult decât ceţos:

> ” ... Dacă lăsăm de o parte *chanson de geste*, atestat din plin şi poate singura expresie care nu dă niciodată naştere echivocului, se poate distinge un alt grup lexical trimiţând la texte narative ce nu erau cântate; însă distribuţia diferitor termeni în acest ansamblu pare *aproape aleatorie*. Semnificaţia lor nu poate fi nicicum definită: *estoire, conte, dit, exemple, fable* şi diminutivele sale *fablel* şi *fabliau*; (...) o scurtă perioadă în jurul anului 1200, *estoire* şi *dit*, cuvinte noi, s-ar fi opus lui *conte* şi *fable* din punct de vedere al veracităţii conţinutului. După această dată, ei se interferează şi se confundă neîncetat. *Lai* intră în aceeaşi serie, însă el desemnează o formă lirică (...) Cât despre *roman*, în sens propriu, el indică orice compoziţie în limba vulgară ce poate fi opusă unui model latin, fie şi foarte îndepărtat. Pe de altă parte, unele ansambluri de texte, având caractere comune destul de precise, nu comportă o denumire generică identificabilă; de pildă, cele numite uneori *gab* (*glumă*). Limbile medievale nu au un cuvânt pentru a exprima un concept corespunzător *teatrului* nostru. Manuscrisele care ne-au

[194] Al cărui cel mai important exponent a fost Roman Melodul.

transmis diferite drame liturgice le desemnează uneori prin cuvintele latineşti *ordo* sau *ludus*. Abia în perioada când tehnicile scenei au cunoscut cea mai mare dezvoltare, în secolele XIV şi XV, apar termeni ca *farce, sottie, moralité, miracle* şi *mistère*, pe care cu greu le putem defini şi a căror repartiţie nu este câtuşi de puţin sistematică”[195].

Urmând exemplul lui Dmitri Sergheevici Lihaciov, istoricul de artă Gheorghi Karlovici Wagner[196] a propus pentru tipurile iconografice ortodoxe o clasificare pe criterii de gen adaptată din punct de vedere metodologic modelelor deja existente în istoria literaturii slavone şi ruse vechi. Această clasificare nu este nici exhaustivă şi nici definitivă, după cum menţiona însuşi autorul ei. Trăsătura ei distinctivă şi, probabil, un important atu în raport cu alte clasificări constă în gruparea tuturor genurilor şi subgenurilor într-o construcţie ierarhică, structurată în trei niveluri. Toată multitudinea de imagini din arta ortodoxă medievală este divizată în patru mari clase de genuri (simbolico-dogmatice, narative, reprezentative şi decorative), care, la rândul lor se ramifică în genuri şi subgenuri mai concrete. Din punctul nostru de vedere, cu mici modificări, această clasificare poate fi adaptată şi realităţilor existente în alte ţări ale lumii postbizantine, inclusiv celor din ţările române:

I. Genurile simbolico-dogmatice cuprind:

1) genul simbolic cu următoarele sub-genuri –

a) simbolico-dogmatic pur (exemplu: ilustrarea *Crezului* – într-un tip iconografic rus de secol XVII – numit şi *Simbol al credinţei*; pe teritoriul României opere de artă ortodoxă care ar ţine de acest sub-gen nu au fost descoperite);

b) simbolico-atributiv elementar (exemple: simbolurile evangheliştilor, tronul hetimasiei, ierarhiile cereşti ş. a.);

c) simbolico-filosofic (exemple: *Înţelepciunea şi-a zidit casă*, *Înţelepciunea lui Solomon* ş. a.);

d) simbolico-liturgic (exemple: *Euharistia*, *Divina liturghie*);

2) genulul cosmogonic, care înglobează sub-genurile cosmogonico-ritualic, cosmogonico-ceremonial şi encomiastico-cosmogonic (exemple: *Hexameronul*[197], ciclurile *Facerii* etc.);

3) genul vizionar (care include ilustrarea unei bune parţi din viziunile profetice descrise în Biblie, din viziunile sfinţilor şi din alte tipuri de viziuni, inclusiv din cele incluse în apocrife); acest gen cuprinde sub-genul vizionar-escatologic (exemple: *Judecata de apoi*, *Scara virtuţilor*, *Vămile văzduhului*, *Apocalipsa Maicii Domnului*, *Apocalipsa lui Ioan Teologul*);

4) genul alegorico-genealogic (exemple: *Genealogia lui Hristos*, *Arborele lui Iesei*, *Arborele familiei Nemanja*, *Arborele Statului Moscovit*);

5) genul apologetico-encomiastic (majoritatea compoziţiilor cu caracter laudativ ş. a.) care uneori se combină cu genului imnografic (vezi: infra);

6) genului imnografic (exemple: imnurile mariale, jumătatea a doua a *Acatistului Bunei Vestiri*[198] ş. a.);

---

[195] Paul Zumthor, *Încercare de poetică medievală*, Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 209 – 210.

[196] Vezi: Георгий К. Вагнер, *Проблема жанров в древнерусском искусстве*, Москва, Editura *Искусство*,1974.

[197] În slav. *Şestodnev*.

[198] *Imnul Acatist*, alcătuit din 24 de strofe şi o strofă introductivă (aşa-numitul *Proimion*), este divizat în două părţi distincte. Prima parte cuprinde strofele 1-12, conţinutul cărora este legat de succesiunea istorico-liturgică a scenelor evangheliei copilăriei Domnului, celebrate în ciclul extins al Naşterii. Partea a doua cuprinde strofele 13-24, în care sunt prezentate în formă versificată principalele adevăruri *dogmatice* mariale mărturisite de Biserica veche. Apud.: Ermanno M. Toniolo, *Acatistul Maicii Domnului explicat. Imnul şi structurile lui*

7) genul latreutic-intercesional care include și sub-genul *Deisis* în diverse variante (*Trimorfon*, *Marea Deisis*, *Deisis Angelic*, *Sofia Înţelepciunea Divină*, alte imagini de adorare);

8) genul lirico-simbolic (practic, absent în pictura medievală din secolul al XVI-lea, dar prezent în pictura din secolele al XVII-lea și, mai ales, al XVIII-lea).

II. Genurile narative cuprind:

1) genul epico-fabulos (exemple: imaginile ce ilustrează legendele hagiografice, minunile făcute de sfinţi ş. a.);

2) genul istoric (în cadrul căruia intră sub-genurile *istorico-legendar*, *istoric pur* şi *bataille*-ist; tot aici trebuie incluse şi imaginile cu scene din istoria sacră, *conciliile ecumenice* ş. a.);

3) ilustrativ-paremiologic (care include *pildele* şi *proverbele* biblice, precum şi alte tipuri de *parabole* ilustrate);

4) genul parenetico-moralizator (care include istorii morale, îndemnuri spre virtute ș. a.) strâns legat de genul epico-didactic;

5) genul epico-didactic (care cuprinde învățături ilustrate, exemple demne de urmat, fapte epice de eroism manifestat în favoarea credinței, ș. a.);

6) genul eortologic (în care intră ilustraţiile la sărbătorile Vechiului şi Noului Testament, Praznicele împărătești, Sărbătorile Maicii Domnului, îngerilor, Sfintei Cruci ş. a.);

7) genul calendaristico-comemorativ (în care intră *menologurile* şi unele *pomelnice* pictate, ilustraţiile la textele din *mineie*) ; acest gen cuprinde şi sub-genul hagiografico-martiriologic (aici intră cicluri sau scene izolate din viaţa martirilor, imaginile caznelor şi supliciilor sfinţilor: decapitare, înec, ardere pe rug, lovire cu ciocanul, frigere pe grătar, lapidare, sfârtecare, răstignire, gheare de fier etc.);

8) genul conversaţional (exemplu: dialogul din viziunea sfântului Petru al Alexandriei);

9) genul cutumiar cotidian (care include reprezentarea vieții cotidiene de la curțile domnești sau boierești, a ceremoniilor, ritualurilor și riturilor din viaţa de zi de zi);

10) genul burlesc şi de divertisment (princiar sau nobiliar);

11) genul „panoramelor topografice” și al „peisajelor” medievale stilizate.

III. Genurile reprezentative cuprind:

1) genul ctitoricesc-patronal (inclusiv cel votiv);

2) genul reprezentărilor personale: aici intră reprezentările individuale ale sfinţilor, apostolilor, ierarhilor, personalităţilor istorice ş. a. în care sunt evidenţiate trăsăturile lor caracteristice şi care dispun de un înalt grad de autonomie în cadrul programului iconografic;

(ambele genuri vor evolua la sfârşitul Evului Mediu în direcţia *genului portret*!).

IV. Genurile pur decorative cuprind:

1) genul frizelor decorative (care conţin medalioane sau *clipeus*-uri cu imagini de sfinţi, succesiuni continui de serafimi, heruvimi sau de alte ierarhii celeste ş. a.);

---

mistagogice. Sibiu, Editura *Deisis*, 2009, p. 293. În tradiția științifică a cercetării *Imnului Acatist*, prima lui parte este numită *parte istorică*, iar partea a doua – *parte dogmatică*.

2) genul heraldic şi alte genuri de imagini repetitive cu caracter decorativ;

3) genul zoomorf (care include şi sub-genul teratologic);

4) genul fitomorf (care include şi diverse tipuri de ornamentaţie florală, dendromorfă etc.);

5) genul abstract ornamental (care include diverse tipuri de decorații cu caracter ornamental, inclusiv cerurile înstelate din picturile murale bizantine și post-bizantine);

Primele trei clase de genuri determină în cadrul ansamblului arhitectural al edificiului bisericii **semantica** programului iconografic, pe când ultima clasă – care cuprinde genurile pur decorative – asigură articularea, punţile de legătură, cu alte cuvinte **sintaxa** acestui program. Gheorghi K. Wagner a remarcat faptul că – pentru a sugera mai bine impresia de eternitate – *genurile simbolico-dogmatice* se caracterizează prin reprezentări deliberat „atemporale” și situate în afara spațiului concret istoric. În același timp, în cadrul *genurilor narative* imaginile gravitează spre „istorism” și caracteristici spațio-temporale și contextuale bine pronunţate. El a mai observat că *genurile narative* evoluează mai mult în **planul conţinutului**, pe când genurile *decorative* evoluează mai mult în **planul expresiei**. Cât priveşte genurile *simbolico-dogmatice* şi cele *reprezentative* ele manifestă o evoluţie în ambele planuri.

Semantica gestului şi „gramatica” imaginii din pictura medievală românească

Cercetarea ulterioară a picturii medievale ortodoxe în planul expresiei a relevat existenţa unei „gramatici” destul de stricte în ceea ce priveşte **semantica gestului**. S-a observat că multitudinea de atitudini şi de acţiuni ale personajelor zugrăvite se reduc – în marea majoritate a cazurilor – la gestul de binecuvântere, la gestul indicator, la gestul de donator, la poziţia de intercesor sau solicitant, la plecăciune, la poziţia de adorare (a unei icoane ş. a.), la poziţia de ascultare (în sens de manifestare a atenţiei), la poziţia cu braţele încrucişate (în scenele unde este arătată călugărirea, moartea sau rugăciunea euharistică), la poziţia de îngenunchere sau de prosternare, la poziţia culcată (în special în cazul reprezentării decesului sfântului). În ilustrarea scenelor de martiriu, care formează partea majoră a *menoloagelor* pictate româneşti, de asemenea, s-a cristalizat un repertoriu limitat de scene de cazne sau de execuţii care cuprind răstigniri, decapitări, lapidări, sfârtecări, spintecări, tăieri în bucăţi, arderi pe rug, arderi în diverse recipiente de tortură (boi de aramă ş. a.), bateri cu toiege, trageri pe roată, fierberi în cazane, sfâşieri cu cârlige sau de către animalele de pradă ş. a. Din întreaga naraţiune a vieţii şi martiriului sfântului respectiv este selectat, de obicei, un singur şi sugestiv episod care are menirea de a crea o imagine eliptică, extrem de lapidară, de sintetică, aproape hieroglifică şi uşor de memorat. **Luate în totalitatea lor, cele 365 de imagini pictate ale calendarului bisericesc formează un fel de text ideografic în care inscripţiile de deschidere, de mijloc şi de încheiere a anului sunt un fel de semne de punctuaţie, culorile şi gesturile sunt litere, portretele sau caznele sfinţilor sunt cuvinte, ciclurile lunare sunt frazele, iar Sinaxarul în totalitatea lui este un amplu discurs literar – echivalentul plastic al volumului impunător de texte din Minei.** Rolul cadrelor ce separă scenele este extrem de important în acest discurs. Ele de fapt articulează legile „sintactice” după care se structurează mesajele pictate. Şi lucrul acesta se referă nu numai la Menoloage ci şi la întreg programul iconografic. Astfel, cercetând pictura murală din Moldova secolului al XVI-lea Sorin Ullea a observat că până la pictura de la Bălineşti, temele iconografice se desfăşurau în **cadre de sine-stătătoare**, situaţie modificată de Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălineşti, pictor care a introdus în Moldova reprezentarea **în friză a**

„discursului" iconografic, modalitate compoziţională întâlnită deja în pictura bizantină şi sârbească din secolul al XIV-lea.[199] Sistemul reprezentării în friză a favorizat amplificarea registrelor (îndeosebi cel al *Patimilor*) şi a personajelor, fenomen petrecut proporţional cu creşterea în înălţime a bisericilor[200], ceea ce a conferit monumentalitate ansamblurilor din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Odată cu pictura de la Râşca (1552)[201], se revine la sistemul compartimentării scenelor, ceea ce marchează un proces „invers, de diminuare a registrelor şi personajelor, în ciuda dimensiunilor constant mari ale monumentelor arhitecturii", considerat de Ulea „un proces de disociere a picturii de arhitectură, un proces care va duce la decadenţa picturii monumentale moldoveneşti ..."[202].

Fenomenul *menologului* pictat

Ecaterina Cincheza-Buculei a cercetat în cadrul proiectului "Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea" specificul iconografic al *Menoloagelor* pictate. În paragraful dat sunt prezentate principalele concluzii trase de cercetătoare la acest capitol.

Trebuie menţionat faptul că termenii folosiţi pentru desemnarea *tematicii menologice* din pictura monumentală sunt variaţi – *Menolog, Sinaxar, Calendar*. Tema apare în pictura veacului al XIV-lea, la Cozia şi devine frecventă în secolul al XVI-lea. În Ţara Românească *menologul* a fost pictat numai în pronaos, cu excepţia Căluiului unde este posibil să fi fost continuat şi în exonartex. În Moldova, în schimb, el nu a mai fost impus unei singure încăperi ci şi-a găsit locul în camera mormintelor (Dobrovăţ), pronaos (Voroneţ, Humor, Baia, Suceviţa) sau exonartex (Voroneţ), de multe ori fiind împărţit în două jumătăţi pentru a decora fie gropniţa şi pronaosul (Moldoviţa, Probota), fie pronaosul şi exonartexul (Suceava, Neamţ), şi având ponderea cea mai mare în cadrul unui program iconografic pe care şi-l subordonează astfel. Uneori el este ales ca temă unică pentru decorarea unui întreg spaţiu ca la Probota şi Moldoviţa (gropniţă), Voroneţ (exonartex), Bucovăţ (pronaos). Formula folosită frecvent a fost cea a *menologului* complet, ce cuprinde toate lunile şi zilele anului, incomplete fiind numai *menoloagele* de la Humor şi Baia unde au fost pictate doar primele trei luni, şi restrâns, care cuprinde toate lunile condensate numai în câteva zile, cum este cazul pronaosului Voroneţului. Cât priveşte subiectele calendaristice de la Lujeni[203] (mijlocul secolului al XV-lea) – ele sunt primele imagini de pe teritoriul Moldovei ce ilustrează (fie şi într-o formă incompletă!) *menologul*, anticipând cu câteva decenii *ciclul calendaristic* din pronoasul Voroneţului.

---

[199] Sorin Ulea, *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălineşti. Introducere în studiul picturii moldoveneşti din epoca lui Ştefan cel Mare"*, în Vol. *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, Editura Acedemiei Republicii Populare Romîne, 1964, p. 433.

[200] Ibidem, p. 429.

[201] Sorin Ulea, *Un peintre grec en Moldavie au XVIe siècle: Stamatélos Kotronas*, în *RRHA BA*, T. VII, Bucarest, Editura Academiei Române, 1970, p. 24.

[202] Sorin Ulea, *Gavril Ieromonahul…*, p. 429.

[203] La Lujeni pe peretele de vest al pronaosului, în registrul trei sunt pictate următoarele imagini: *Martiriul Sf. Sozont* (7 septembrie), *Naşterea Maicii Domnului* (8 septembrie), *Sfinţii Ioachim şi Ana* (9 septembrie), *Martiriul sfintelor Minodora, Mitrodora şi Nimfodora* (10 septembrie), *Înălţarea Sfintei Cruci* (14 septembrie), *Martiriul Sf. Nichita, mort în foc* (15 septembrie), *Martiriul soţilor Eustatie şi Teopista şi a copiilor lor, daţi flăcărilor într-un bou de aramă* (20 septembrie). Registrul al patrulea include trei compoziţii rectangulare, amplasate pe orizontală. Compoziţia stângă prezintă *decapitarea Sf. Varvara* (4 decembrie) şi o imagine a *lapidării prim-mucenicului, arhidiaconului Ştefan* (27 decembrie). Compoziţiile centrală şi dreaptă a registrului se referă (ambele!) la ziua de 23 aprilie, prezentând scene din viaţa şi din martiriul sfântului mare mucenic Gheorghe (*tragerea pe roată, întemniţarea, dărâmarea idolilor, tăierea capului mucenicului* ş. a.).



Sfinţii Ioachim şi Ana **(9 septembrie),** ***Martiriul sfintelor Minodora, Mitrodora şi Nimfodora*** **(10 septembrie),** ***Înălţarea Sfintei Cruci*** **(14 septembrie), scene din viaţa şi din martiriul sfântului Gheorghe (23 aprilie):** ***tragerea pe roată, întemniţarea, dărâmarea idolilor*****. Imagini din** ***menologul*** **selectiv și incomplet al pronaosului bisericii din Lujeni (mijlocul secolului al XV-lea)**



Fragment din ***menologul restrâns*** **(care cuprinde toate lunile anului condensate fiecare printr-o selecție limitată de medalioane cu busturi de sfinți sărbătoriți în luna respectivă). Pronaosul bisericii Sf. Gheorghe a mănăstirii Voroneţ (1535-1541)**



Fragment din *menologul complet* pictat pe bolta și pe pereții pridvorului (exonartexului) bisericii Sf. Gheorghe a mănăstirii Voroneţ (1547)

În general *menologul* se desfăşoară circular pe pereţii fiecărui compartiment pe care îl decorează, uneori ocupând şi bolta (Cozia, Probota, Moldoviţa, Bucovăţ, Căluiu), sau în spirală. Îl întâlnim la Cozia (1390-1391) – pronaos; Voroneţ (1535-1541) – pronaos, busturi de sfinţi în medalioane rotunde, grupate în partea superioară a pereţilor; Dobrovăţ (1529) – camera mormintelor; Probota (1532) – camera mormintelor, (prima parte a anului) şi pronaos, (a doua parte a anului); Suceava, biserica mitropolitană, Sf. Gheorghe (1534) – pronaos (primele şase luni) şi pridvor (ultimile şase luni); Humor (1535) – pronaos; Baia (1535-1538) – pronaos; Moldoviţa (1537) – gropniţă şi pronaos; Suceava, biserica Sf. Dumitru (1536-1537) – pronaos şi pridvor, *menolog* fragmentar; Voroneţ (1547) – pridvor; Neamţ (1554-1557) – pronaos şi pridvor, cu repictări culoare peste culoare în veacul al XIX-lea; Roman, biserica episcopală, Sf. Paraschiva (1554-1557) – pronaos şi pridvor, *menolog* fragmentar; Snagov (1563) – pronaos; Tismana (1564) – pronaos; Bucovăţ (1574) – pronaos, cu repictări; Căluiu (1594) – pronaos, *menolog* fragmentar şi repictat în 1834; Suceviţa (1596) – pronaos; Hurezi (1694) – pronaos. Cu excepţia *menologului* din pronaosul Voroneţului, toate celalte urmează modelul *Vatic. gr. 1613* care marchează fiecare zi printr-un portret sau printr-o scenă de martiriu ca la Târnovo, Dečani şi Budimlja, grupă cu care *menologul* de la Cozia prezintă cele mai multe similitudini, Dečani fiind de obicei monumentul cel mai des invocat ca sursă a *menologului* cozian. Asemănările nu merg însă atât de departe pentru a putea afirma cu certitudine această filiaţie. Nu ar fi exclus ca pictorul de la Cozia să fi cunoscut direct un codex constantinopolitan care să-i fi servit ca model. Sfinţii aleşi sunt în cea mai mare parte cei aflaţi în calendarul constantinopolitan. O particularitate a *menologului* de la Cozia, şi care trădează influenţa directă a unei cărţi liturgice, este ilustrarea inedită într-un *menolog* a "Duminicii dinaintea Naşterii lui Iisus", fie

că este vorba de un manuscris cu miniaturi care a putut inspira această reprezentare, fie că este numai preluarea unei indicaţii dintr-un minei şi adaptarea ei picturii cu intenţia de a ancora direct tema într-o realitate liturgică contemporană. Ca formulă *menologul* de la Cozia va rămâne un punct de referinţă pentru toate celelalte reprezentări menologice din veacul al XVI-lea sau al XVII-lea din Ţara Românească chiar dacă nu va fi folosit ca model direct.

Moldova va cunoaşte mai multe soluţii iconografice. Prima încercare pe care am întâlnit-o în pronaosul de la Voroneţ, va rămâne singulară chiar şi în cazul dacă la Markov Manastir s-a practicat ilustrarea zilelor tot prin busturi de sfinţi. Or, între cele două realizări nu se poate stabili nici o legătură. Importantă este includerea în programul iconografic a temei menologice încă din vremea lui Ştefan cel Mare. De altfel, introducerea *menologului* în bisericile de la Humor şi Baia unde au fost pictate numai câte trei luni sau în pronaosul bisericii de la Voroneţ unde tot anul este marcat, dar numai cu câteva zile pentru fiecare lună, demonstrează interesul pentru tema respectivă nu ca ilustrare a calendarului, ci mai ales pentru valoarea ei simbolică. Acest lucru este făcut explicit la Dobrovăţ, prin alegerea unor formule de exprimare unice care pe lângă faptul că dovedesc inspiraţia livrescă a autorului şi folosirea unor surse locale ca Mineiele mănăstirii, accentuează valoarea teofanică a *menologului*, îi explică sensul şi rolul de temă funerară atunci când decorează un spaţiu cu asemenea destinaţie. Toate *menoloagele* din pictura moldovenească sunt de tipul *Vatic. gr. 1613*, urmând modelul Dobrovăţului, cu excepţia Romanului şi Suceviţei unde, deşi formula rămâne aceeaşi, marcarea unor zile este făcută de multe ori prin ilustrarea a câte doi mucenici comemoraţi la data respectivă.

Specific tuturor *menoloagelor* rămâne prezentarea lor în spirală sau circular şi începutul anului bisericesc (luna septembrie) sau, când spaţiul arhitectural a cerut-o, a celei de a doua părţi a lui (începând cu luna martie) în părţile superioare ale pereţilor sau pe bolţi. Ca o caracteristică mai târzie, probabil, frecventă în veacul al XVI-lea în Ţara Românească şi Moldova, s-a conturat folosirea semnelor lunare şi zodiacale pentru marcarea lunilor, la Dobrovăţ fiind utilizate lungi inscripţii care să explice începutul celor două părţi ale anului şi să definească clar jertfa mucenicilor, la sfârşitul lui. In general tema nu a cunoscut schimbări spectaculoase şi de aceea nu se poare vorbi practic de o evoluţie a ei. Chiar atunci când s-au făcut simţite unele inovaţii, tipicul a ramas acelaşi, formula ideala fiind considerată pentru ilustrarea zilei comemorative a unui martir moartea lui violentă *ca moment al renaşterii lui la viaţa veşnică*, ca *mărturie a prezenţei vizibile a lui Hristos alături de martir*. În contrast cu această realitate, la Roman şi Suceviţa a fost făcută explicită acţiunea diavolului în încercarea de a-i ispiti pe vieţuitorii pustiei, sau asupra celor pe care i-a transformat în călăi. Integrarea temei menologice în cadrul complexelor iconografice se face prin mutarea accentului de la exprimarea timpului ca unitate de măsură şi ca reper al fenomenelor naturale la exprimarea lui, prin martiri, ca timp al unui nou *eon*, ca “unitate de măsură” a unei permanente mişcări ascendente spre Dumnezeu. Semnele lunare ce marchează lunile în biserica mitropolitană din Suceava sau la Neamţ cuprinse în cercuri concentrice nu rămân simple imagini ale astrului lunar ci exprimă alături de toată mişcarea circulară a *menologului* gândirea creştină despre Dumnezeu ca creator al timpului şi al mişcării lui circulare infinite.

Este posibilă o *poetică* a picturii medievale ortodoxe româneşti?

Literaturo-centrismul picturii medievale poate fi urmărit nu numai la mega-nivelul grupărilor de genuri sau de specii ci şi la micro-nivelul articulării imaginii artistice. Tropii[204] (comparaţia, epitetul, metafora, hiperbola, litota, personificarea, alegoria, metonimia, sinecdoca ş. a.) sunt acele figuri de stil care împletesc textura destul de complexă a operei literare. Aici nu este cazul să iniţiem o discuţie legată de menţinerea sau de excluderea *comparaţiei* şi a *epitetului* din categoria tropilor pe motiv că aceştia dispun de un potenţial imagistic extrem de redus. Pentru scopul cercetării noastre este suficient să oferim o recapitulare a definiţiilor principalilor tropi prezenţi în textele cu caracter literar şi să vedem dacă aceste noţiuni au incidenţe sau pot fi aplicate şi în descrierea „textelor" vizuale medievale.

Comparaţia apare extrem de frecvent în textele literare dar are o capacitate limitată de a genera imagini plastice. Ea reprezintă o confruntare în scopuri artistice a unui obiect sau fenomen cu alt obiect sau fenomen, care posedă aceeaşi însuşire comună. Elementele comparaţiei sunt: obiectul care se compară + imaginea sau obiectul cu care se compară + elementul comun sau criteriul comun, pe baza căruia se realizează comparaţia. Astfel, atunci când Eminescu scrie *Pe un deal răsare luna ca o vatră de jeratec*, astrul Luna prezintă primul obiect al comparaţiei, Vatra – obiectul al doilea, cu care se compară primul, iar jeratecul indică elementul comun – roşaţa – care permite comparaţia. În artele plastice acest tip de articulare a imaginii nu este frecvent întrucât implică o construcţie prea complicată: se cere nu numai reprezentarea celor două obiecte sau fenomene comparate, dar şi reprezentarea elementului sau calităţii comune, care asigură asocierea. Cu toate acestea, pictura medievală, datorită literaturo-centrismului ei, a reuşit să materializeze într-o formă plastică sugestivă şi astfel de construcţii. Să ne amintim de imaginea care ilustrează la Părhăuţi sau la Arbore icosul al 12-lea al Imnului Acatist „*Cântând naşterea Ta, te lăudăm toţi ca pre o Biserică însufleţită, Născătoare de Dumnezeu.*" Termenii comparaţiei sunt aici Maica Domnului şi Biserica, iar calitatea comună o prezintă *însufleţirea* (materializată prin cercul cu imaginile Mariei şi a pruncului Iisus Hristos).

---

[204] Cuvintele (şi îmbinările stabile de cuvinte) pot avea sensuri proprii şi sensuri figurate. În poetică orice cuvânt (sau îmbinare stabilă de cuvinte) la sensul figurat este numită ***trop***. De exemplu cuvântul *picior* are un sens concret, obişnuit, binecunoscut, dar în expresia *picior de plai* el capătă un sens figurat. Tropii îndeplinesc în limbajul poetic trei funcţii principale: cea *informativă* (generează sensuri noi), cea *de individualizare* (fenomenul sau obiectul descris capătă însuşiri individuale) şi *cea apreciativă* (autorul operei oferă o apreciere subiectivă obiectului sau fenomenului descris). Toate cele trei funcţii se manifestă, de obicei, împreună, *în bloc* (Леонид И. Тимофеев, *Основы теории литературы*, Москва, Editura Учпедгиз, 1959, p. 199 – 200). Un *trop* este, aşadar, o figură de stil specifică care constă în deturnarea sensului obişnuit (sau propriu) al cuvântului, iar metafora este una dintre cele mai puternice figuri de acest tip de deviere semantică, care se poate referi, uneori, la un text întreg.



Ilustrații la icosul al 12-lea al *Imnului Acatist* „Cântând naşterea Ta, te lăudăm toţi ca pre o Biserică însufleţită, Născătoare de Dumnezeu (…)”. Picturi murale din bisericile *Toți Sfinții* din Părhăuți și *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul* din Arbore.

Cu mult mai des întâlnim în artele plastice *metafora.* La baza acestei figuri de stil se află *o comparaţie în cadrul căreia unul din cei doi termini ai raportului comparativ este omis, iar sensul lui este atribuit celuilalt termin printr-un transfer logic*[205]. Potrivit "Dictionarului de termeni literari", denumirea vine din fr. *metaphore,* gr. *metaphora*, insemnand *transportare, strămutare*. Metafora este o figura de stil ce renunţa la termenii comparaţiei (*ca şi*, *precum, ca, asemenea*), ea este un fel de comparaţie simplificata, prin acest fapt mai expresivă, cu efecte semantice şi imagistice neaşteptate. Metafora este procedeul artistic prin care un obiect obişnuit este înlocuit cu unul neobişnuit, pe baza unei corespondente reale sau imaginare. Această figură de stil poate fi exprimată prin mai multe părţi ale vorbirii, poate avea variate forme, pe care este imposibil a le enumera în totalitatea lor. Trebuie notat, însă, că ea exprimă întotdeauna un transfer de sensuri, un sens figurat. Astfel, un exemplu de metaforă reuşită ni-l prezintă imaginea *torentului de apă* din care beau credincioşii şi care simbolizează învăţătura sfântului Ioan Gură de Aur în *menologurile* pictate de la Sf. Gheorghe-Suceava, de la Humor şi de la Neamţ.

[205] În metaforă se fac observate nu numai asemănările, dar şi deosebirile dintre obiectele sau fenomenele comparate. *Din punct de vedere psihologic metafora este susţinută de percepţia unei unităţi a lucrurilor prin vălul deosebirilor dintre ele. Din punct de vedere logic metafora presupune un grad relativ înalt al puterii de abstracţie, întrucât, pentru a se produce, raţiunea trebuie să execute o dublă operaţie de eliminare: mai întâi, ea trebuie să elimine din terminii apropiaţi prin transferul metaforic tot ceea ce fiind prea deosebit între ei ar putea împiedica unificarea, apoi, din caracterele asemănătoare ea trebuie să reţină numai atât cât este necesar pentru a nu stânjeni impresia deosebirii, restul trebuind să fie, de asemenea, eliminat. O unificare totală între doi termini nu dă o metaforă* . Vezi:Tudor Vianu, *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, E.S.P.L.A., 1957. p. 19.



***Învăţătura sfântului Ioan Gură de Aur*.**
Menologul pictat de la mănăstirea Humor

Înainte de a ajunge în *menologurile* din Moldova sau din Ţara Românească, aceeaşi imagine a râului-învăţătură decora pandantivele pronaosului de la mănăstirea Lesnovo sau registrele superioare ale pereţilor naosului de la mănăstirea Therapont. Atât frescele menţionate, cât şi unele icoane ruseşti din secolul al XVI-lea ne demonstrează faptul că metafora apei-învăţătură este aplicată şi în cazul celorlalţi doi ierarhi – sfinţii Vasile cel Mare şi Grigore Teologul – sărbătoriţi împreună cu Ioan Gură de Aur în aceeaşi zi de 30 ianuarie. Denumirea slavonă a acestui tip iconografic – *Învăţătura sfinţilor părinţi* – pune accentul pe unitatea învăţăturii celor trei. Din acest motiv, similitudinea metaforelor din cele trei cazuri pare a fi suficient de motivată.

Un alt exemplu de metaforă ni-l oferă registrul superior al imaginii *Judecata de apoi* din pictura moldovenească de secol XVI. Aici idea de *timp expirat* este exemplificată prin imaginea îngerilor rulând un văl imens pe care sunt pictate semnele zodiacului şi cerul înstelat.



Rularea de către îngeri a vălului timpului.
Fragment din *Judecata de apoi* de la biserica Sf. Gheorghe a mănăstirii Voroneț

Fiind o categorie generică, metafora cuprinde mai multe subdiviziuni, mai multe specii. *Metonimia, sinecdoca, antonomasia, alegoria, hiperbola, litota* ş. a. nu sunt altceva decât specii ale metaforei.



Personificarea Lumii prin figura bătrânului rege Kosmos cu cornul abundenței. Ilustrație la condacul al 10-lea al *Imnului Acatist* „Vrând să mântuiască lumea...” de la mănăstirea Snagov

Una din varietăţile cele mai răspândite ale *metaforei* este *personificarea*. Ea prezintă tropul care comunică fenomenelor lumii neînsufleţite, animalelor, obiectelor, noţiunilor abstracte însuşiri omeneşti[206]. O astfel de noţiune abstractă personificată descoperim în unele variante ale tipului iconografic *Pogorârea Sfântului Duh* sau în unele ilustraţii la condacul al

[206] **Personificarea (prozopopeea)** - procedeu literar prin care se atribuie fiintelor necuvântatoare, obiectelor, elementelor din natura, sau ideilor abstracte insusirile omenesti de a vorbi, de a gândi, de a avea sentimente, de a actiona ca oamenii, intr-un cuvânt, de a face din ele persoane.

10-lea al *Imnului Acatist* („Vrând să mântuiască lumea...”). În ambele cazuri Universul (Lumea) este personificat prin imaginea unui moşneag încoronat – Bătrânul rege Kosmos. În cazul *Pogorârii Sfântului Duh* el ţine într-un ştergar desfăcut douăsprezece suluri, care simbolizează „limbile” predicii apostolice, iar în cazul *Imnului Acatist* – ţine Cornul Abundenţei. Personificat poate fi şi râul Iordan din imaginea *Botezul lui Hristos*. În acest tip de personificare se resimt încă motivele antice de reprezentare a divinităţilor fluviale.



Personificările Pământului și Mării „întorcând morții”. Fragmente din *Judecata de apoi* pictată în exonartexul bisericii Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Humor

Alegoria (din franceză *allégorie* – „desfăşurare a închipuirii“; în greacă *αλλος* – altul şi *αγορευειν* – a vorbi în public) este un procedeu stilistic ce facilitează sensul literal al unui text să se releve într-altul ascuns; altfel spus, este ca o amplă metaforă ce permite un transfer din planul abstract - profund al înţelesurilor, într-un plan de suprafaţă, figurativ, oferind şi o „dezlegare implicită“, destul de transparentă. *Alegoria* se deosebeşte de *personificare* prin faptul că nu necesită în mod obligatoriu atribuirea unor însuşiri umane obiectului sau fenomenului comparat. Ea este un trop care redă o noţiune abstractă prin intermediul unui obiect concret. Deseori alegoria face apel la arsenalurile de imagini cuprinse în codurile zoomorf sau fitomorf. Astfel, alegorice sunt personajele din lumea animală invocate de Dimitrie Cantemir în *Istoria Ieroglifică*: Leul reprezintă Moldova, Împărăţia peştilor – Poarta Otomană, Corbul este domnitorul Constantin Brâncoveanu, Vidra – domnitorul Constantin Duca, Struţocămila – domnitorul Mihai Racoviţă, Inorogul – însuşi Dimitrie Cantemir ş. a. m. d. Alegoria «concretizează de obicei **idei generale** (ura, prietenia, iubirea, războiul etc.), dându-le o formă sensibilă»; din simplă figură stilistică, alegoria poate «ajunge să capete proporţiile unei forme de viziune creatoare, devenind o figură de compoziţie». Astfel de figuri de compoziţie descoperim în imaginile alegorice ale *arborilor genealogici* din pictura murală sau din icoana ordodoxă. Indiferent de faptul dacă este vorba de *Arborele lui Iesei*, de *Arborele Nemanja* sau de *Arborele Statului Moscovit* – în toate cele trei cazuri ideea abstractă de *genealogie sacralizată* este materializată în formă de *imagine fitomorfă*: cea a unui arbore cu coroană umbroasă în interiorul căreia pot fi văzuţi întemeietorii, strămoşii, patriarhii, regii, ţarii sau alte chipuri umane din succesiunea de generaţii ce formează dinastia respectivă.

> *Arborele lui Iesei* în picturile exterioare moldoveneşti (cu excepșia Humorului[207]!) este situat pe faţadele sudice şi cuprinde spaţiul dintre pridvor şi absida laterală[208], pe peretele căreia începe imaginea ierarhiilor *Cinului*. Din trupul lui Iesei, culcat în centrul registrului inferior al compoziţiei, se naşte o tulpină, de-a lungul căreia sunt pictaţi suveranii Israelului. Această tulpină se ridică şi ajunge, prin regii – David, Solomon, Roboam, Iosia, Manase şi Iehonia – la Maica Domnului şi la Hristos. *Arborele* (sau, cum i se mai

207 La Humor *Arborele lui Iesei* este reprezentat pe faţada de nord.
208 De miază-zi.

spune urmând tradiţia slavonă – „*rădăcina*”[209]) *lui Iesei* ilustrează *genealogia lui Iisus*. Asemeni majorităţii redacţiilor moldave, fresca de la Voroneţ mai prezintă – în stânga şi în dreapta tulpinii centrale – imaginile căpeteniilor seminţiilor: pe *Simeon* şi *Ruben*, *Isahar* şi *Zabulon*, *Dan* şi *Gad*, *Aser* şi *Neftali*, *Iosif* şi *Veniamin*. Apoi, pe imensa suprafaţă azurie a fundalului compoziţiei *Arborelui*, în opt registre suprapuse, încadrate în arabescuri de vrejuri şi palmete, apar imaginile *profeţilor* şi *drepţilor* Vechiului Testament. Similar sunt încadrate între volutele ramurilor şi cele optsprezece scene biblice cu semnificaţie profetică sau alegorică – *Cei trei tineri* [210] *în cuptor*, *Ungerea lui David*, *Lâna lui Ghedeon*, *Steaua din Iacob*, *Valaam şi asina*, *Viziunea lui Iezechiel*, *Coborârea în Egipt*[211], *Întâmpinarea Domnului*, *Vestirea celei de a doua Veniri a Mântuitorului*, *Piatra netăiată de mână*, *Înălţarea Domnului*, *Naşterea lui Iisus*, *Blestemul Ierusalimului*, *Scara lui Iacob*, *Regina Sudului*, *Cântarul Adevărului şi Dreptăţii*, *Tablele legii (Tablele lui Moise)*, *Răstignirea Mântuitorului* – scene care, prin cromatica lor vie, asemeni jucăriilor pomului de Crăciun, înviorează substanţial gama rece-albăstrie a tonalităţii faţadei.

Arborele lui Iesei de la Voroneţ prezintă exemplul cel mai spectaculos al *redacţiei iconografice desfăşurate* a *Arborelui* din toată pictura murală exterioară moldavă. Cercetătorul american din Chicago Michael D. Taylor a reuşit să identifice sursele şi *arhetipul* acestei *redacţii*[212]. El a demonstrat faptul că trăsătura distinctivă a *Arborilor lui Iesei* din Moldova (în raport cu *arhetipul*) ţine de înlocuirea imaginii ce ilustra profeţia

---

209 În slavonă „*koreni*”.

210 Este vorba despre Anania, Azaria şi Misail – trei tineri evrei de la curtea regelui Nabucodonosor, amintiţi în cartea biblică a profetului Daniel.

211 Facerea, 46, 3. Michael D. Taylor este de părerea că aici avem scena *Testamentului lui Moise*. Vezi: Deuteronomul, 18, 15.

212 Dezvoltând analiza comparativă a tipurilor iconografice ale *Arborelui* de la Orvieto, de la Muntele Athos şi din Moldova – analiză abia schiţată de Antonia Nava într-un articol publicat încă în Italia interbelică –, Michael D. Taylor, în deceniile 7 şi 8 ale secolului trecut, a demonstrat existenţa unui ***arhetip* al modelului dezvoltat** al *Arborelui lui Iesei*. Apariţia acestui *arhetip* în anii 1262-1264 este, după părerea lui Michael D. Taylor, o consecinţă a instituirii de către papa Urban al IV-lea (1261-1264) a sărbătorii *Corpus Christi*. De la acest *arhetip* au pornit **două linii de evoluţie**. Cea ***occidentală*** este reprezentată de relieful *Arborelui lui Iesei* de pe faţada Domului din Orvieto (1305-1308? sau 1310?). Asemeni *arhetipului*, relieful *Arborelui* de la Orvieto conţine în interiorul “volutelor” ramurilor doar imagini ce ilustrează subiecte din cărţile Vechiului Testament. În pofida fidelităţii faţă de *arhetip* această linie de evoluţie nu a avut continuare. Motivele acestei rupturi au fost elucidate cu brio de Michael D. Taylor în finalul studiului său. **Linia de evoluţie *orientală*** s-a dovedit a fi cu mult mai viabilă. Dar şi aici s-au produs o serie de abateri de la subiectele prezentate în *arhetip*. Astfel, imaginea ce ilustra versurile 6 – 8 a capitolului 11 al *Cărţii lui Isaia* (aşa-numita *Împărăţie a Păcii*) s-a transformat în imaginea *Naşterii lui Iisus*. Se pare că acelaşi lucru s-a produs şi cu imaginea ce ilustra versurile 1 – 21 ale capitolului 15 al *Cărţii Ieşirea* (*Sărbătorirea de către evrei a traversării Mării Roşii*). În pofida stării extrem de proaste de conservare a frescelor est-europene mai vechi – de la Sopoćani şi Arilje – putem afirma cu certitudine că, în cadrul liniei *orientale* a variantei desfăşurate a *Arborelui lui Iesei*, ilustrarea versurilor din Cartea *Ieşirea* a fost substituită de imaginea *Întâmpinarea Domnului*. După o evoluţie rectilinie marcată de compoziţiile *Arborelui* de la mănăstirea Sopoćani (cca 1268-1270), de la biserica Sf. Achilije din Arilje (1296) şi de la biserica Maica Domnului Ljeviška din Prizren (1307-1309 sau 1310 -1313), în jurul anului 1315 apare prima ramificaţie a **liniei *orientale*** – aşa-numitul **model athonit** – , care este exemplificat de *Arborii lui Iesei* de la biserica Sf. Apostoli din Thessaloniki (cca. 1315), de la Trapeza Lavrei (1535-1536) şi de la mănăstirea Dochiariu (1568). Starea proastă de conservare a frescei de la Thessaloniki nu ne permite însă să afirmăm dacă au existat sau nu imaginile *Înţelepţilor Antichităţii* în cadrul compoziţiei *Arborele lui Iesei*. Trăsătura distinctivă a **modelului athonit** ţine de înlocuirea imaginii *Expulzării lui Eliodor din Templu* (*Cartea a Doua a Macabeilor*, cap. 3, v. 25 – 27) prin imaginea ecvestră a *Arhanghelului Mihail* şi de reducerea imaginii desfăşurate ce ilustra versul 12 al *Psalmului 84* (“*Adevărul din pământ a răsărit şi dreptatea din cer a privit*”) la imaginea unei balanţe şi a unei lumânări, pentru a ilustra Dreptatea (Justiţia!) şi, respectiv, Adevărul (Lumina!), amintite în Psalm. Vezi: Michael D. Taylor, *A historiated Tree of Jesse*, în *Dumbarton Oaks Papers, nr. 34 – 35*, Washington, Editura Center for Byzantine Studies, 1980 – 1981, p. 125 – 176; idem., *The Prophetic Scenes in the Tree of Jesse at Orvieto*, în: *Art Bulletin*, nr. 54, Washington, 1972, p. 413 – 416; idem., *Three local motifs in Moldavian Trees of Jesse, with an excursus on the liturgical basis of the exterior mural programs,* în *Revue des études sud-est européennes, T. XII, nr. 2*, Bucarest, 1974, p. 267 – 275.

veterotestamentară referitoare la *Izvorul care va uda valea Şitim*[213] prin imaginea *Vestirii Celei de a Doua Veniri a Mântuitorului* şi de înlocuirea imaginii *Profeţiei lui Naum*[214] prin imaginea *Înălţării la Cer a Domnului*. Modelul iconografic moldovenesc al *Arborelui* are mult în comun cu aşa-numitul **model athonit**, dar nu descinde din acesta. În unele detalii el stă chiar mai aproape de *arhetip* decât **modelul athonit**. Astfel, spre deosebire de mănăstirile athonite, la Voroneţ şi la Suceviţa – în scena *Naşterea Domnului* – s-a menţinut imaginea leului, o reminiscenţă a imaginii faunei din scena arhetipală ce ilustra *Împărăţia Păcii*[215].



***Arborele lui Iesei*. Fațada sudică a bisericii Sf. Gheorghe a mănăstirii Voroneț**

Hiperbola este un procedeu literar prin care se exagerează intenţionat însuşirile unei fiinţe sau caracteristicile unui obiect, fenomen, sau ale unei întâmplări, cu scopul de a-l impresiona pe cititor. În artele plastice medievale hiperbola se manifestă, de obicei, prin redarea personajelor pictate la scară variabilă. Astfel, într-o celebră icoană novgorodeană din a doua jumătate a secolului al XIII-lea cu imaginile sfinţilor Ioan Scărarul, Gheorghe şi Vlasie figura primului sfânt este situată în centrul câmpului pictat şi depăşeşte de aproape trei ori înălţimea celorlalte două figuri. Prin acest procedeu destul de direct iconarul necunoscut ne-a atras atenţia asupra lui Ioan de la Muntele Sinai şi ne-a comunicat şi o aluzie referitoare la „înălţimea" spirituală a operei sfântului – celebrului tratat ascetic *Scara sfintelor nevoinţe ale desăvârşirii* (sau *Scara dumnezeiescului urcuş la cer*).

213 *Ioil*, 4, v. 18.
214 *Naum*, 2, v. 1 după Biblia Ortodoxă, identic cu *Naum*, 1, v. 15 după *Biblia Catolică* citată de Taylor.
215 *Isaia*, cap. 11, 6 – 8.



Icoană novgorodeană din a 2-a jumătate a secolului al XIII-lea cu imaginile sfinţilor Gheorghe, Ioan Scărarul şi Vlasie

Litota[216] este o figură de stil opusă *hiperbolei*. Ea constă în atenuarea însuşirilor, în comprimarea expresiei, în micşorarea dimensiunilor unui obiect, unei fiinţe etc. cu scopul de a face să se înţeleagă mai mult, „spunând” cât mai puţin. În pictura de icoane medievală acest procedeu este frecvent întâlnit în portretele donatorilor, care sunt, de obicei, realizate la o scară proporţională simţitor mai mică faţă de scara la care sunt pictaţi sfinţii-patroni sau alte subiecte din imaginea principală. Un exemplu sugestiv în acest sens ni-l oferă celebra icoană *Sfinţii Simeon şi Sava* (1522 – 1523) din colecţia Muzeului Naţional de Arte al României. Imaginile donatorilor – al Despinei Miliţa şi al domniţelor-copile Stana şi Roxanda sunt simţitor mai mici, aproape minuscule faţă de imaginile celor doi sfinţi naţionali ai Serbiei: sfântul Simeon, în veşminte călugăreşti şi sfântul Sava, în straie arhiereşti.

---

[216] Cf. fr. litote, gr. litotes – simplificare.



***Sfinţii Simeon şi Sava cu imaginile donatorilor – al Despinei Miliţa şi al domniţelor-copile Stana şi Roxanda*.** **Icoană din colecţia Muzeului Naţional de Arte al României (1522 – 1523)**

Litota poate fi sugerată şi fără a recurge la decalaje în scara reprezentării personajelor zugrăvite. Astfel, în iconografia rusă a imaginii lui Kiril Belozerski efectul de diminuare al înălţimii se obţine prin proporţiile „copilăreşti” (capul mare, trupul mic ş. a.) ale figurii şi prin spaţiul gol, excesiv de mare, ce înconjoară sfântul.



***Sfântul Kiril Beloserski*. Icoană rusă pictată de Dionisie Glușițki.**
Galeria Tretiakov, secolul al XV-lea (cca. 1424 ?)

Metonimia[217] este acea figură de stil care constă în inversarea voluntară a categoriilor logice: întregul prin parte, partea prin întreg, cauza prin efect, efectul prin cauză, abstractul prin concret, posesorul prin lucrul posedat etc. Metonimia reprezintă transferul denumirii bazat pe contiguitatea logică dintre obiecte. În timp ce metafora redă asemanarile exterioare, metonimia reflectă legaturile interne, mai abstracte, fiind un fel de metaforă esentializată: contingente spatiale: clasa ("sala")/ clasa ("de elevi"); contingente temporale: prânz (amiaza)/ prânz (masa de pranz), ora (60 de minute)/ ora (lectie); legatura dintre cauza si efect, dintre actiune si rezultatul actiunii: traducere (actiunea de a traduce)/ traducere (text tradus). Un

[217] Termenul provine, potrivit "Dictionarului de termeni literari", din fr. meto-nymie, lat., gr. metonymia, "re-numire, inlocuire a unui nume cu altul".

exemplu caracteristic de metonimie în iconografia ortodoxă îl reprezintă instrumentele patimilor Mantuitorului (copia, crucea, biciul, cârpa, vasul cu oţet, lingura, cununa de spini ş. a.). Prin aceste instrumente – aşezate pe Tronul Hetimasiei sau ţinute, de obicei, de îngerii aplecaţi deasupra Mantuitorului – sunt simbolizate viitoarele patimi (expiatorii pentru întreaga omenire) pe care şi le asumă şi pe care le vede Hristos încă din momentul venirii lui pe lume. Astfel, pe crucile sculptate moldoveneşti din secolul al XVI-lea, tipul iconografic al *Anapeson*-ului[218] este însoţit de cuvintele slavone *Iavisea strasti* care în traducere românească ar înseamna *Pătimirile s-au arătat*.



***Tronul Hetimasiei cu uneltele patimilor*.**
Fragment din *Judecata de Apoi* pictată în biserica Sf. Nicola a mănăstirii Probota.

[218] *Somnul lui Hristos la vârsta de trei ani, adormit ca un leu*.





Cruce de mână sculptată donată în anul 7072 (1564) de vornicul Maxin Burnar și soția sa Antimia. Provine de la mănăstirea Golia, Iași. În dreapta: detaliu al crucii cu imaginea *Anapesonului* în care figurează un înger cu instrumentele patimilor și inscripția slavonă *Iavisea strasti* (rom. : *Pătimirile s-au arătat*). Colecția Muzeului Național de Artă al României, inv. 15460/L 517

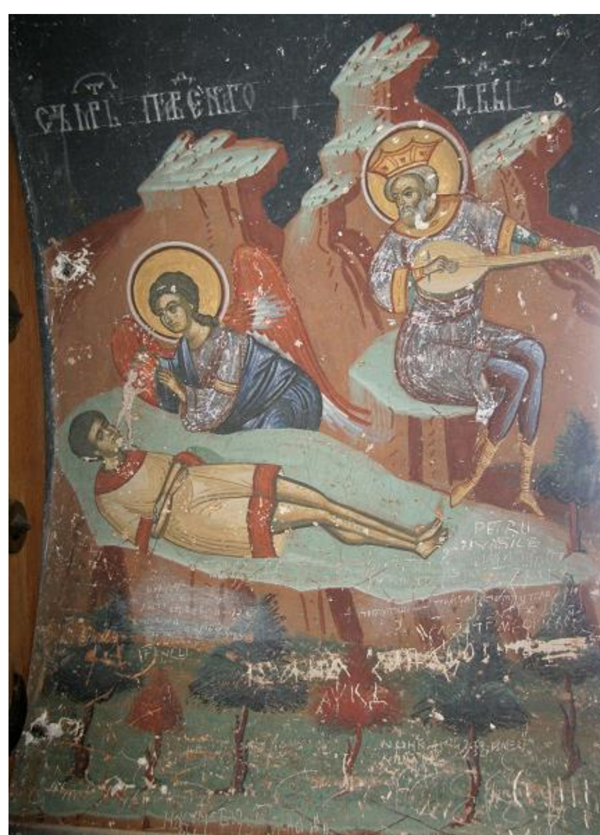
Antiteza este o figură de stil care constă în alăturarea a doi termeni (personaje, situaţii, fenomene, idei etc.) urmărindu-se să se reliefeze cât mai pregnant opoziţia dintre aceştia. Antitetic sunt concepute multe din strofele şi chiar poeziile lui Mihai Eminescu (ex.: *Vreme trece, vreme vine, Toate-s vechi şi nouă toate...*). *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* – scriere parenetică din primele decenii ale secolului al XVI-lea – conţin o superbă şi extrem de lungă înlănţuire de perechi de interogări antitetice pentru a argumenta existenţa celor două naturi – umană şi divină – în unica şi neschimbata Persoană a lui Hristos: «*Dar deaca nu fu cu trup, Maria fecioara ce purta în pântecile ei şi pre cine vesti Gavriil, arhanghelul, că-i zise că iaste Dumnezeu? Deaca nu fu om, în iaste cine zăcu şi fu înfăşat în scutece? Şi deaca nu fu Dumnezeu, păstorii cui să închinară? Deaca nu fu om, Iosif pre cine obrezui? Şi deaca nu fu Dumnezeu, pentru a cui cinste mergea steaoa ceriului către dânsul? Deaca nu fu om, Maria pre cine aplecă? Şi de nu fu Dumnezeu, vrăjitorii cui aduseră daruri? Deaca nu fu om, Simeon pre cine ţinu în braţe? Şi de nu fu Dumnezeu, cui zise: „Acum, stăpâne, să mă slobozeşti cu pace?”...* ». Sursa acestui fragment antinomic din „testamentul” domnului Ţării Româneşti adresat fiului său se află în *Omilia despre Schimbarea la Faţă a Mântuitorului*, scrisă încă în secolul al IV-lea de Efrem Sirul.

Conceperea imaginilor în formă de antiteze nu este străină nici artelor plastice. Un exemplu clasic în acest sens îl reprezintă frescele alegorice ale lui Ambrogio Lorenzetti *Efectele bunei* şi *Efectele relei guvernări* de la Primăria din Siena (1337 – 1339). În arta ortodoxă românească din secolele al XV-lea şi al XVI-lea descoperim principiul *antitetic* în juxtapunerea simetrică pe pereţii din preajma ancadramentelor ferestrelor (sau pe suprafeţele zidurilor situate de ambele părţi ale portalurilor) a imaginilor *Morţii dreptului* şi *Morţii păcătosului* (Lujeni, între 1452 – 1456; Arbore, 1541; Suceviţa, sfârşitul sec. XVI; ş. a.).



***Moartea păcătosului* și *moartea dreptului* pictate în pronaosul bisericii din Lujeni. Mijlocul secolului al XV-lea.**





***Moartea păcătosului* și *moartea dreptului* pictate în exonartexul bisericii Învierea Domnului a mănăstirii Sucevița. Sfârșitul secolului al XVI-lea.**

Deşi nu este *trop* în sensul tradiţional acordat acestei noţiuni de către teoria literară, *enumeraţia* rămâne a fi o figură de stil care joacă un rol important atât în textele scrise cât şi în artele plastice. Ea reprezintă alăturarea consecutivă a mai multor argumente sau termeni din acelaşi câmp semantic cu scopul de a atrage atenţia asupra lor, de a le amplifica ponderea şi importanţa în cadrul mesajului scris sau pictat. Exemple clasice de enumeraţii avem în imaginile şi inscripţiile de identificare a celor *nouă categorii de îngeri*[219], în asocierea numelor şi spuselor profeţilor veterotestamentari, în etnonimele semințiilor damnate din

[219] Din turla naosului de la Probota.

Judecata de apoi, în denumirea ţărilor şi oraşelor din *Predica apostolilor*[220], în semnalizarea virtuţilor şi a viciilor din *Scara* lui Ioan Scărarul sau a palierelor din *Vămile văzduhului*, în înşirarea numelor şi a imaginilor a diferite categorii de sfinţi din imensa compoziţie a *Cinului* de pe faţadele bisericilor moldave ş. a.



Seminţiile (evreii, turcii, tătarii, maurii şi sarazinii) din *Judecata de apoi* pictată la biserica Sf. Nicolae a mănăstirii Probota

În neobişnuita scenă a *Ospăţului lui Irod* (din cadrul ciclului *Viaţa Sf. Ioan Botezătorul*) de pe peretele de est al pronaosului bisericii din satul Arbore, numele scrise ale celor 22 de invitaţi sunt însoţite de cifre-chirilice, pictate dedesubt, formând o *enumerare* destul de lungă. Constanţa Costea[221] a reuşit să identifice sursa literară a acestui şir de nume în textul original grec *Vita et passio a. Marco* (BHG 834)[222] şi în traducerea lui slavonă, întitulată *Viaţa şi decapitarea celui mai cinstit dintre profeţi, Înaintemergătorului şi Botezătorului Ioan, scrisă de discipolul său Ioan, numit Marc*[223]. Astfel, în pofida unor pierderi de text din cadrul frescei de la Arbore, graţie versiunilor manuscrise existente, inscripţia dată a fost (teoretic!) integral reconstituită: „Nil (Nilus) al 2-lea după Irod (Herodes), Koril (Chyrillus) al 3-lea, Lukie (Lucius) al 4-lea, Igno[s] (Ignus) al 5-lea, Gane (Gannius) al 6-lea, Filiz' (Felix) al 7-lea, Sos[ipatr'] (Sosipater) al 8-lea, [An]tonie (Antonius) al 9-lea, Ahilie (Achilleus) al 10-lea, Alipie (Alypius) al 11-lea, Ira (Hirrus) al 12-lea, Alafie (Alphius) al 13-lea, Prohor' (Prochorus) al 14-lea, Imerie (Himerius) al 15-lea, Afrika[n] (Africanus) al 16-lea, Iulian (Iulianus) al 17-lea, [Traki]lian' (Tranquillinus) al 18-lea, Dimokra[t] (Democrates) al 19-lea, Iro[d] (alt Herodes) al 20-lea, Iulian (al 2-lea Iulianus) al 21-lea, Aetie (Aetius) al 22-lea".

---

220 De la Moldoviţa.

221 Vezi: Constanţa Costea, *Herod's Feast at Arbore*, în *RRHA BA*, T. XLI-XLII (2004-2005), Bucharest Editura Academiei Române, 2005, p. 3-6.

222 Bibliotheca Hagiographica Graeca, Editura Fr. Halkin, Bruxelles, 1957, I, p. 268.

223 Vezi: Biblioteca Academiei Române, Departamentul de Manuscrise, ms. slav. 305, fol. 451. Acest text mai figurează şi în manuscrisul slavon nr. 791 de la biblioteca mănăstirii Dragomirna, fol. 354-359. Se presupune că tot manuscrisul a fost copiat în secolul al XVI/lea pentru mănăstirea Moldoviţa.



Fresca *Ospăţului lui Irod* (din cadrul ciclului *Viaţa Sf. Ioan Botezătorul*)
de pe peretele de est al pronaosului bisericii din satul Arbore

Textele din secolul al XVI-lea abundă în astfel de enumeraţii. Le întâlnim în pomelnice, în cronici, în diverse descrieri de fapte şi de evenimente. Le găsim în epigrafia pisaniilor şi a pietrelor de mormânt. Să ne amintim doar de înşirarea luptelor din inscripţia lui Radu de la Afumaţi (1529): „ (…) *În ştire să vă fie vouă războaiele ce voesc să vă spun, cee ce am purtat eu: 1. Lupta cu Agarenii[2]; 2. la Glu(bavi); 3. la satul Ştefeni pe Neajlov; 4. la C(lejani); 5. la Ciocăneşti; 6. la cetatea Bucureşti; 7. la Târgovişte; 8. la râul Argeşel; 9. la (satul Plata); 10. la (A)limăneşti pe Teleorman; 11. şi cel mai iute şi cel mai vârtos din toate răsboaiele la Grumazi (cu 7 sângeacuri); 12. la Nicopole; 13. la Siştov; 14. sub (cetatea Poenarilor) cu ţăranii; 15. la Gher(ghiţa) ; 16. iar la Bucureşti; 17. la Oraşul Slatina; 18. la (Cetatea Bucureştilor) cu Vladislav Vodă; 19. (la Rucăr); 20. la Didrih. Atunci am fost dăruit (de Dumnezeu cu împărăţie şi schiptru) m'au încins iar cu brâu şi cu porfiră (şi cu cunună m'au încoronat şi cu cinste) bogăţie şi cu multă mărire de dar aducătoare şi cu mulţimea oştirii fiind încongiurat, şi multora am întins mâna de ajutorinţă, la toţi am răspândit mila, iar acum zac într-un singur mormânt singur, aşteptând glasul Arhanghelului, cea mai de pe urmă trâmbiţă, a toatei lumi înviere, a stihielor premenire, şi rog pe cei ce Dumnezeu va voi să vină după noi să păstreze acest mic loc de odihnă şi casa oaselor mele ca să fie neclintită*”. Conform academicianului Răzvan Theodorescu aici avem *o reprezentare cronistică, în fond narativă, în care ideea* ***povestirii*** *începe să apară*. Secolul precedent – al cincisprezecelea – era cu mult mai laconic, mai zgârcit în prezentarea detaliilor. *Fie la Pătrăuţi, fie la Voroneţ, sântem într-o vreme în care* ***detaliile*** *sunt neglijate, în care numărul personajelor este redus, în care există o armonizare tectonică admirabilă a arhitecturii cu pictura, o lapidaritate a imaginii care este lapidaritatea Letopiseţului de la Putna (...)*. Un exemplu de astfel de lapidaritate îl prezintă reducerea la doar câteva date cronologice a îndelungatei şi extrem de importantei domnii a lui Alexandru cel Bun: „În anul 6907 <1399> s-au ridicat la domnie Alexandru Voievod şi au domnit 32 de ani şi 8 luni şi au murit”[224]. Laconismul frescelor, nemaivorbind de analiza care ar fi mai complicată a volumelor de arhitectură, este similar textului. Ne aflăm aici, folosind expresia lui Răzvan Theodorescu, în etapa *efigial-solemnă* a secolelor al XIV-lea şi al XV-lea[225]. Secolul următor – al XVI-lea –

[224] Exemplu luat din letopiseţele *Putna Nr. 1* şi *Putna Nr. 2*.
[225] Din punctul de vedere al lui Răzvan Theodorescu, în vechea civilizaţie a românilor există patru etape de raportare a vizualităţii la text. Există ceea ce am numit o etapă *efigial-solemnă* - cea a secolelor al XIV-lea şi al XV-lea. Este o a doua etapă, *narativă* - a secolului al XVI-lea. Este o a treia etapă, *tactilă* - a secolului al XVII-lea, şi este o a patra etapă, dominată de *decorativism* în vizualitate şi de *oralitate* pe planul textului, care este specifică sfîrşitului de secol XVIII şi începutului de secol XIX.

va introduce în ţările române o altă paradigmă de raportare a vizualităţii la text: cea a *discursului narativ*. Descoperim această paradigmă în explozia de subiecte, teme şi cicluri reprezentate, în multitudinea de detalii zugrăvite, în micşorarea dimensiunilor şi, respectiv, mărirea numărului de compoziţii din cadrul ansamblurilor, în dorinţa manifestă de a acoperi cu picturi toţi pereţii ctitoriilor – atât interiori, cât şi exteriori – fără a lăsa un centimetru pătrat de spaţiu nedecorat. În această ordine de idei, apariţia unor cicluri inspirate din apocrife – precum ciclul *Protoevangheliei lui Iacob* de la Humor (gropniţă) şi Moldoviţa (pictura exterioară a peretelui de nord) – îmbogăţesc arsenalul tematic al iconografiei acelui secol. Extrem de semnificative sunt şi modificările de concept ale structurii *Menologului pictat* operate pe timpul domniilor lui Ştefan cel Mare şi Petru Rareş. De la o formulă incipientă, fragmentară, redusă la doar câteva scene de pe peretele occidental al pronaosului ctitoriei lui Teodor Vitold de la Lujeni (ante Ştefan cel Mare, cca. între 1452 şi 1456), *Menologul* se amplifică într-o selecţie cu mult mai amplă de portrete-bust ale martirilor în pronaosul de la Voroneţ (1489), pentru ca, în final, în gropniţa de la Dobrovăţ (1529) şi la alte ctitorii ale lui Petru Rareş să capete forma consacrată a imensului ciclu calendaristic din 365 de imagini. Acest ciclu – divizat în 12 luni – conţine atât *sfinţi*, reprezentaţi în toată statura, cât şi *scene de martiriu* sau *sărbători*. Dacă la Lujeni aveam un crâmpei de text ilustrând doar câteva zile ale calendarului, dacă în pronaosul de la Voroneţ acest text a evoluat într-o grupare decorativă formată dintr-un număr mic de portrete-bust ale sfinţilor aleşi din fiecare lună a anului bisericesc, atunci la Dobrovăţ s-a dorit – şi, parţial, chiar s-a reuşit – crearea unui *text vizual* paralel textelor literare din *Proloage* şi din *Minei*. Situaţia în literatura acelui timp este similară. Să ne amintim de cronica pictată de la Bucovăţ. Avem aici o amplă inscripţie a lui Alexandru Mircea (domn al Ţării Româneşti între 1568 – 1577) care sună în felul următor: "*De la naşterea domniei mele, de la Facere, anii 7037 (1529) şi m-am născut la mijlocul postului mare. Şi când Domnul Dumnezeu m-a dăruit cu domnia, eram de 40 de ani şi atunci a fost cursul anilor 7076 (1568) şi luna a 9-a, la sfânta şi nedespărţita Troiţă*[226]*. Şi până acum când se scrie anii 7082 (1574). Şi de când a murit răposatul Petraşco vodă, < domnia mea şi fraţii domniei mele am fost> în Ţarigrad închişi şi în temniţă, până ce a ieşit răposatul Petru voievod din Ţara Românească şi când am stat domnia mea domn a toată Ţara Românească. Iar din vremea când a dăruit Domnul Dumnezeu cu domnia pe Io Alexandru voievod cu Ţara Românească, iar milostivirea sa a scos pe fraţii săi din temniţă, pe Miloş vodă şi pe Petru vodă*[227]*. Iar până la acea vreme au tot fost în temniţă, de când a murit răposatul Petraşco vodă. <În acel an când Dumnezeu a dăruit domnia domniei mele>, lui Alexandru voievod, a fost cursul anilor 7076 (1568). Şi după aceea au trecut puţini ani <şi> Domnul Dumnezeu a dăruit pe Io Petru voievod cu domnia în Ţara Moldovei. Şi cinstitul meu împărat l-a trimis în ţară, să domnească. Iar Ion vodă nu a vrut să iasă din Ţara Moldovei, după cum i-a poruncit cinstitul împărat să vie la Poartă. Iar Petru voievod, el a ridicat oşti şi a omorât pe Ion voievod şi i-a tăiat capul. Şi a cucerit Petru voievod cu sabia <şi> a luat toată Ţara Moldovei*".

[226] Sfânta Troiţă cade în anul 1568 la 7 iunie, deci în luna a 10-a a calendarului după era bizantină, şi nu în luna a 9-a, care este mai.
[227] Este vorba de Petru vodă Şchiopul, domn al Moldovei între 1574 – 1579 şi 1582 – 1591.



Cronica pictată de la Bucovăţ

Spre deosebire de textele laconice, lipsite de amănunte, ale secolului al XV-lea (letopiseţele de la Putna, de la Bistriţa ş. a.), la Bucovăţ se încearcă construcţia unei naraţiuni mai complexe folosindu-se detaliul augmentativ (calificativul *cinstitul* la adresa sultanului turc), precizarea cronologică (amintirea sărbătorilor bisericeşti, a posturilor ş. a.) sau explicaţia circumstanţială a evenimentelor (aflarea/ieşirea din temniţă, poruncile sultanului ş. a.). Legarea datei calendaristice de postul sau de sărbătoarea bisericească (Troiţa) prezintă un procedeu similar celui aplicat în textele *Mineelor* sau în *Menoloagele* pictate. Exemple şi mai variate ne oferă – în Ţara Românească – *Învăţăturile lui Neagoe Basarab* iar – în Moldova – scrierile cronicarului Macarie, episcop de Roman. Cât face numai descrierea *fortunei* schimbătoare ce a marcat atât de profund soarta lui Petru Rareş: *„Însă, după mine, nu este nimic neschimbat în această viaţă, nici stăpânirea domnească, nici bogăţie, nici noroc bun (...), care să nu fie turburat de furtuni şi supărări; dar de ce va fi spunerea acestor cuvinte? Dumnezeu ne-a încercat şi împlinind judecăţi tainice, precum a ispitit pe Iov, îndată a ales pe cei mai de frunte. Ce şi cum s-au întâmplat, vino, cuvânt, şi vesteşte povestirea şi cele vrednice de amintit*”. Descoperim în acest alineat patetic – datorat cronicarului moldovean – nu numai epitete, alegorii sau diverse alte figuri de stil, ci şi aluzii la parabole biblice, note moralizatoare, regrete vizavi de nedreptăţile şi deşertăciunea acestei lumi, îndemnuri retorice – adresate *slovelor* (*cuvintelor*) – de a veni şi de a povesti etc.. Involuntat parcă răsare în memorie *Pilda inorogului*[228] – o alegorie a deşertăciunii vieţii omeneşti – zugrăvită, evident, ceva mai târziu în gangul de trecere de la Mănăstirea Neamţ sau în glaful uşii de intrare de la Mănăstirea Suceviţa.

---

[228] *Pilda inorogului* este una dintre pildele asupra zădărniciei bunurilor vieţii, adresată de sfantul Varlaam ucenicului său, prinţul călugărit Ioasaf. Conţinutul pildei este următorul: *un om, urmărit de inorog și cocoțat de frică într-un copac, este fascinat de picăturile de miere prelinse pe ramurile acestuia și nu dă atenţie celor doi şoareci, alb şi negru (ziua şi noaptea) ce rod rădăcina copacului, crescut pe marginea unei prăpăstii la fundul căreia aşteaptă balauri*. Această pildă este cuprinsă în *Viaţa lui Varlaam și Ioasaf* – text de largă circulaţie în lumea bizantină şi chiar arabă, atribuit în mod eronat sfântului Ioan Damaschinul, dar, de fapt, reproducând pe scurt viaţa lui Buddha. Imaginea *Pildei inorogului* este curentă în pictura românească din secolul al XVI-lea: o găsim la biserica din Stăneşti-Vâlcea, la bolniţa Coziei, la mănăstirea Suceviţa etc. În Moldova, textul pildei figurează în manuscrise din secolul al XV-lea (mănăstirea Neamţ). Cât priveşte Țara Românească, includerea pildei între *Învățăturile* date de Neagoe Basarab fiului său Theodosie este dovada circulaţiei textului dat deja de la frontiera secolelor al XV-lea și al XVI-lea.



***Pilda inorogului* – o alegorie a deşertăciunii vieţii omeneşti inspirată de *Romanul lui Varlaam și Ioasaf* (o adaptare creștină a legendei lui Gautama Buddha) – pictată în glaful uşii de intrare a exonartexului bisericii *Învierea Domnului* a mănăstirii Suceviţa. Sfârșitul secolului al XVI-lea**

Criza imaginii ortodoxe în Rusia secolului al XVI-lea şi picturile murale de la Suceviţa

Textul prezintă *gândul creatorului său* atât în formă de *imagini plastice*, cât şi în formă de *idei ne-mediate prin intermediul imaginilor*. Centrul de greutate al semnificaţiei *textului* poate gravita atât în direcţia *imaginii literare* sau *plastice* cât şi în direcţia opusă a *noţiunii abstracte*, de ordin pur intelectual şi fără conotaţii imagistice. Atunci când arta se străduie să prezinte numai *idei abstracte* în detrimentul *descrierilor concrete* sau a *imaginilor figurative directe,* atunci când ponderea *noţiunilor,* a *alegoriilor* (care, având formă de imagini au, totuşi, menirea de a exprima noţiuni!) şi a *simbolurilor* (adesea obscure ca semnificaţie) se

amplifică excesiv, atunci – de regulă – are loc criza modului de percepere şi de înţelegere a textului – fie el vizual sau scris. O astfel de criză s-a produs la mijlocul secolului al XVI-lea în Rusia şi, spre sfârşitul veacului amintit şi pe parcursul primelor decenii ale celui următor, a afectat simţitor pictura monumentală din Moldova, în special programele iconografice de la Suceviţa şi de la Dragomirna. Încercând să definească acestă criză Leonid Uspensky nota faptul că *temeiul patristic al icoanei – mărturie a Întrupării – adică realismul evanghelic, fundamental pentru teologia ortodoxă, devine confuz, încetează să mai joace un rol fundamental, hotărâtor*. « Este **o ruptură de realismul hieratic al icoanei şi o aplecare exagerată spre simbolismul decorativ, mai bine zis, spre alegorism** » ; « această predominanţă netă a simbolismului înseamnă decăderea icoanei » (G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 26 – 27). Interesul trece de la persoana înfăţişată şi de la faptul reprezentat, la **o idee abstractă.** Conţinutul teologic şi spiritual cedează locul intelectualismului. Credinţa sinceră, directă, nemediată de raţiune, este înlocuită de o gândire speculativă, bazată pe construcţii silogistice, pe alegorii complexe şi pe simboluri sofisticate. Citatul din Scriptură – adesea simbolic sau metaforic – este luat şi reprezentat *ad-litteram*, fără a se ţine cont de capacitatea sau de incapacitatea lui de a genera imagini plastice, fără a lua în considerare milenara tradiţie iconografică. Maxim Grecul – cunoscut erudit din secolul al XVI-lea, călugăr athonit (cu studii în Italia renascentistă) trimis în Rusia Moscovită să ajute la traducerea şi corectarea cărţilor bisericeşti – îşi dădea foarte bine seama de heterodoxia noilor tendinţe din iconografia novgorodeană, – tendinţe – care, ulterior, au pătruns şi în arta moscovită. Astfel, încă în anii 1518 – 1519, adică cu trei decenii şi ceva înainte de criza provocată de diacul Viskovatyi, el scria discipolilor săi următoarele: « este peste măsură a zugrăvi astfel de icoane, căci acestea vor fi pentru eterodocşi şi pentru creştinii noştri spre sminteală » ; trebuie « zugrăvite şi cinstite acele icoane pe care Sfinţii Părinţi le-au hotărât şi le-au rânduit prin sinod, corespunzătoare sărbătorilor noastre ». Altfel, « **oricine va dori, luând câteva rânduri din scriptură, să zugrăvească icoane, va putea alcătui nenumărate reprezentări** » (citat din Leonid Uspensky, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă Rusă*, Cluj-Napoca, 2005, p. 96.).

Mutaţia ce are loc în arta bisericească, în înţelegerea ei, îşi găseşte însă un apărător şi un ideolog în persoana mitropolitului Macarie al Moscovei; această mutaţie este aprobată de către el şi de către Sinod. "În atmosfera secolului al XVI-lea, saturată de Protestantism şi de liberul arbitru" (A. Kartaşev, *Istoria bisericii ruse*, Paris, 1959, Vol. I, p. 515), această mutaţie constituie un teren favorabil pentru influenţele apusene. *Cazul diacului Viskovatyi* a reprezentat o ciocnire a înţelegerii tradiţional ortodoxe a icoanei cu influenţa crescândă a Apusului. « În mod paradoxal, învinge acest "occidentalism", însă sub semnul "vechimii" şi al "conservării" ». (G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 28). Cercetând dialectica raportului dintre text şi imagine în icoanele „novatoare", care au servit drept motiv diacului Viskovatyi să declanşeze la Sinodul din 1553 – 1554 (ce a urmat celebrului Stoglav din 1551) polemica legată de aşa-numita *pictură înţeleaptă*[229], Emil Dragnev a observat că în aceste icoane –

[229] Calificativul „înţeleaptă", alăturat noţiunii de pictură constituie o sintagmă puţin obişnuită în limba română şi necesită o explicaţie specială. În ambianţa picturii ortodoxe ruse ea este utilizată în timpul disputelor aprinse privind problema imaginii, dispute care au tulburat şedinţele Sinodului din 1553 – 1554, ce a urmat celebrului *Stoglav* moscovit (1551). Acolo au fost adoptate pentru prima dată, după sinoadele trullan (692) şi al doilea niceean (787), decizii importante privind practica zugrăvirii icoanelor. Revenirea la subiectul zugrăvirii icoanelor doar la doi ani după deciziile *Stoglav*-ului a fost cauzată de intervenţiile insistente ale diacului de la *Posol'ski Prikaz* (instituţie ce era pe atunci un fel de minister de externe al Rusiei Moscovite) Ivan Mihailov Viskovatyi. Problema este lansată de Viskovatyi în contextul lucrărilor de restaurare din catedrala Bunavestire din Kremlinul moscovit necesare în urma incendiului din 21 iunie 1547 şi, în special, cu referire la unele icoane realizate de zugravii invitaţi din Pskov şi Novgorod. Explicând calificativul respectiv, trebuie să ţinem cont atât de semantica sa ambiguă, cât şi de nuanţările pe care le poate obţine în contextul teologiei imaginii. Jocul de sensuri vine din ambivalenţa noţiunilor „mudro" şi „mudrstvovati", de unde derivă noţiunea substantivizată

oarecum eterogene picturii ortodoxe tradiţionale – referinţele textuale sunt adesea aluzive, neconcludente; de fapt aici **nu sunt ilustrate texte ci mai curând sunt ilustrate idei, pentru care se găsesc repere** (mai mult sau mai puţin plauzibile! – C. C.) **în texte**.



Ilustrarea imnului *Unule născut, fiule şi cuvântul lui Dumnezeu*.
Fragment din *Icoana în patru părți* a catedralei *Buna Vestire* a Kremlinului Moscovei și pictură murală din naosul bisericii *Învierea Domnului* a mănăstirii Sucevița

Exemplul cel mai tipic pentru înţelegerea crizei imaginii din arta ortodoxă rusă de la mijlocul secolului al XVI-lea – criză, care, spre sfârşitul secolului, a avut un impact direct asupra picturilor murale de la Suceviţa iar la începutul secolului următor s-a repercutat şi asupra Dragomirnei – ni-l prezintă noul tip iconografic menit să ilustreze textul celebrului imn *Unule născut, fiule şi cuvântul lui Dumnezeu*[230].

Tradiţia bizantină atribuia imnul însuşi împăratului Iustinian I cel Mare (527 – 565). Acest imn prezintă, de fapt, o expunere sumară a *Crezului*. El era îndreptat împotriva monofiziţilor lui Dioscor, susţinuţi după *Răscoala Nika* (anul 532) de o bună parte a populaţiei Imperiului. Cuvintele imnului „ ...*Care neschimbat Te-ai întrupat...*" se referă la faptul că atât minunile cât şi patimile aparţin Unuia şi Aceluiaşi Hristos care a suportat patimile *cu adevărat*, fiind întrupat, şi nu în calitate de *Spirit imaterial*. Imnul a fost introdus de împărat în anul 534 după Hristos în textul *Sinaxei Euharistice* (adunării credincioşilor în sfântul locaş în vederea participării la Sfânta Liturghie) din Constantinopol. Ulterior, acest imn a intrat în *Liturghia Iacovită* şi în *Liturghiile Constantinopolitane*, inclusiv în Partea a II-a a *Liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur* (*Liturghia Catehumenilor*).

---

utilizată de diacul Ivan Mihailov Viskovatyi – „mudrstvovania". „Mudro", însemna, de obicei, „înţelepciune", „înţelept", dar şi „greu de înţeles", „complicat", atunci când accentul se pune pe ultima silabă, iar „mudrstvovati", ar însemna atât „a face filosofie", cât şi „a face pe deşteptul". Noţiunea apare la Viskovatyi într-un context de semnificaţii pline de suspiciune: „confuză", „străină", „bizară" şi deci, din punct de vedere canonic, destul de dubioasă, dar, în acelaşi timp, relevă că suspiciunile provin dintr-o complexitate şi o sofisticare exagerată a acestei picturi, care alterează mesajul clar al imaginii sacre, precum şi din bănuiala că sursa lor ar fi străină ortodoxiei – „latinskoie mudrovanie". Citat din: Emil Dragnev, *Note privitoare la pictura „înţeleaptă" din Moldova medievală*, în *Movileştii. Istorie şi spiritualitate românească*. Vol. III, *Artă şi restaurare*, Sfânta Mănăstire Suceviţa, 2007, p. 97 – 98.

230 Textul imnului este următorul: „*Unule Născut, Fiule şi Cuvântul lui Dumnezeu, Cel ce eşti fără de moarte şi ai primit, pentru mântuirea noastră, a Te întrupa din Sfânta Născătoare de Dumnezeu şi pururea Fecioară Maria; care neschimbat Te-ai întrupat, şi răstignindu-Te, Hristoase Dumnezeule, cu moarte pe moarte ai călcat, Unul fiind din Sfânta Treime, împreună slăvit cu Tatăl şi cu Duhul Sfânt, mântuieşte-ne pe noi!*".

Cercetarea semanticii iconografiei imnului *Unule Născut* are o istorie destul de lungă care, iniţial, ignoră informaţiile furnizate de frescele de la Suceviţa şi de la Dragomirna. Această semantică a rămas mult timp o enigmă pentru străini. Astfel, văzând la Iaşi, la mănăstirea Galata, o icoană moscovită ce ilustra imnul *Unule Născut*, Paul din Alep a caracterizat subiectele reprezentate acolo „*drept lucruri prea subtile pentru ca mintea să le poată cuprinde*”[231]. Istoria artei europene din primul sfert al secolului al XIX-lea cunoaşte exemple similare. Publicând la Paris, în anul 1823, o stampă executată după o icoană cu imaginea *Unule Născut*, J. B. L. G. Seroux d'Agincourt credea că are în faţă o variantă exotică „ruteană” a *Judecăţii de Apoi*[232]. Lucrurile par a se fi clarificat abia după ce F. I. Buslaev a publicat comentariile la tipul iconografic *Unule Născut* şi imaginea omonimă din unul din *podlinnikurile* aflate pe atunci în posesia colecţionarului G. D. Filimonov[233]. Recentele lucrări de decapare din interiorul bisericii *Învierea Domnului* a mănăstirii Suceviţa au permis o fotografiere mai calitativă a inscripţiilor din naos şi au confirmat, în linii mari, descifrarea textelor slavone propusă iniţial de Nicoletta Isar[234] şi, ulterior, verificată şi dezvoltată – prin referire la terţe surse – de Emil Dragnev[235]. Au rămas însă o serie de întrebări legate de specificul redacţiilor şi de sursele scripturistice sau canonice ale unor inscripţii. Astfel, s-a menţinut nesoluţionată problema incongruenţei între textul propriu-zis al imnului *Unule Născut* şi pisaniile ce-l reproduc în fresca de la mănăstirea menţionată sau în icoana *în patru părţi* de la catedrala *Buna Vestire* a Kremlinului din Moscova. Analiza inscripţiilor de pe o serie de icoane ruse din secolele XVI – XVII (care prezintă iconografia *Unule Născut*) certifică atât prezenţa redacţiei integrale a imnului cât şi prezenţa redacţiei modificate, atestate la Suceviţa. Astfel, icoana *Unule Născut* de sfârşit de secol XVI din colecţia Muzeului Rus din Sankt-Petersburg[236], reprodusă de Nikodim Kondakov[237] şi de André Grabar[238], ne oferă varianta integrală a textului imnului, pe când icoana omonimă de început de secol XVIII din biserica cimitirului satului Vîtegra (fosta gubernie Oloneţk, Rusia) descrisă încă în anul 1859 de profesorul de gimnaziu K. M. Petrov[239], ne oferă o redacţie a textului identică cu cea de la Suceviţa[240]: „*Unule Născut Cuvântul Domnului, Fiule fără de moarte, fără de început şi veşnic fiinţând întru Tatăl, Duh Sfânt, cu adevărat Duh purtător de viaţă a toată făptura*”. Cât

[231] Vezi acest fragment din jurnalul de călătorie a lui Paul din Alep în *Călători străini despre Ţările Române, Vol VI*, Bucureşti, 1976, p. 52. Atragem atenţia la faptul că traducerea românească a denumirii icoanei ce ilustra imnul *Unule Născut –„ O Cuvânt unic al lui Dumnezeu, Fiu unic nemuritor”* – nu este identică cu textul românesc al imnului *Unule Născut* din cadrul *Liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur*. În traducerea rusă a operei lui Paul din Alep, denumirea icoanei coincide cu începutul textului imnului: „Единородный Сыне и Слове Божий, бессмертен сый”. Vezi : *Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине века описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским*, Москва, 2005, p. 58.

[232] J. B. L. G. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monuments depuis sa décadence, au IVe siècle, jusqu'à son renouvellement au XVIe siècle*, Vol. 2, Paris, 1823, p. 110, comentarii la Pl. CXX.

[233] Ѳ. И. Буслаев, *О русской иконе. Общие понятия о русской иконописи*, Москва, 1997, p. 16 – 19 şi il. 2 de la p. 17, – ediţia dată reproduce un studiu al lui Buslaiev elaborat încă la sfârşitul secolului XIX şi publicat în volumul 1 al operelor alese a savantului: Ѳ. И. Буслаев, *Сочинения по археологии и истории искусства*, Том 1, Спб., 1908.

[234] Nicoletta Isar, *Suceviţa: Valorisation épigraphique dans l'herméneutique iconographique de l'image* in *Byzantinoslavica*, LVII, 1996, fasc. 2, p. 365 – 373.

[235] Emil Dragnev, *op. cit.*, p. 110 – 112 şi tabelul cu inscripţii slavone din anexa ilustrată.

[236] Numărul de inventar al acestei icoane este ДРЖ – 2067. Dimensiuni: 55 x 42,6 cm. La mijlocul sec. XIX a aparţinut unei case de rugăciuni a ortodocşilor ruşi de rit vechi. Din 1860 până în 1897 a făcut parte din colecţia *Muzeului de Antichităţi Creştine* al *Academiei de Arte* din Sankt-Petersburg. De acolo a fost transferată în *Muzeul ţarului Alexandru III* (*Actualul Muzeu Rus*).

[237] Н. П. Кондаков, *L'icône russe (Русская икона)*, T. IV, Praha, 1933, il. 98.

[238] André Grabar a reprodus această icoană în *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, Vol. 3, Pl. 223, b. , fără a indica provenienţa ei.

[239] К. М. Петров, *Исторические записки о памятниках Вытегры*, în *Олонецкие губернские ведомости*, 1859, Nr. 3.

[240] În original: “*Единородный сыне и слове Божией бессмертен сын, безначальный и соприсносущий Отцу, Дух Святый, воистину Дух животворя всяку тварь*”.

priveşte icoana *în patru părţi* din catedrala *Buna Vestire* a Kremlinului, aici putem citi o redacţie mai abreviată decât de cea de la Suceviţa, în care lipsesc ultimele cuvinte: „*Duh Sfânt, cu adevărat Duh purtător de viaţă a toată făptura*”. Cum pot fi explicate toate aceste modificări de ordin redacţional a textului imnului şi cum a apărut redacţia textului de la Suceviţa? Se pare că răspunsul la aceste întrebări ni-l oferă al VI-lea volum al „*Istoriei Artei prin monumente...*” („*Histoire de l'Art par les monuments...*”) a lui J. B. L. G. Seroux d'Agincourt[241], unde este reprodusă o stampă realizată după o icoană cu imaginea *Unule Născut*[242]. Observăm, că în această stampă cuvintele finale „*Duh Sfânt, cu adevărat Duh purtător de viaţă a toată făptura*” nu sunt ortografiate pe câmpul de sus al icoanei (unde trebuie să fie amplasat titlul), ci de-a lungul perimetrului circumferinţei Gloriei lui Dumnezeu-Sabaoth. Putem deci presupune că aceste cuvinte iniţial nu făceau parte din titlul imaginii *Unule Născut*. Acest lucru este confirmat de icoana *în patru părţi* de la catedrala *Buna Vestire* din Moscova – unul din cele mai vechi exemple ce prezintă această iconografie[243]. Acolo, după cum rezultă din fotografiile reproduse, în titlul imaginii *Unule Născut* lipsesc exact aceste ultime 7 cuvinte[244]. Este deci logic să presupunem că pe parcursul circulaţiei icoanelor sau erminiilor (podlinnikurilor) s-a produs alipirea celor două texte: titlul iniţial scurt *Unule Născut* de pe câmpul imaginii a fost continuat de cuvintele din interiorul perimetrului Gloriei lui Dumnezeu-Sabaoth. Cât priveşte caracterizarea „*fără de început şi veşnic fiinţând*” – absentă în textul imnului *Unule Născut*, dar prezentă deja în icoana *în patru părţi* de la catedrala *Buna Vestire* – ea pare a fi o interpolare timpurie, apărută odată cu constituirea canonului iconografic şi inspirată, posibil, de opera Sf. Ioan Damaschinul[245].

O istorie destul de interesantă par să aibă cuvintele pictate în partea de jos (din centru) a frescei *Unule Născut* de la Suceviţa: „*O, prieteni şi puterea mea, a pătruns în mine asemeni lemnului (crucii – C. C.) şi m-a împuns în inimă, Maria din Bethleem*”. Nicoletta Isar a presupus că aici avem o aluzie la profeţia lui Simeon[246]. În realitate avem aici o variantă prescurtată şi parţial modificată a *icosului* ce urmează *condacului glasului 7* din *Canonul Crucii*, care se cântă la utrenia zilei de vineri din a 4-a Săptămână a Postului: „*Trei cruci a înfipt Pilat pe Golgota: două tâlharilor şi una Dătătorului de Viaţă, pe care a văzut-o iadul şi*

---

[241] Comentariile lui J. B. L. G. Seroux d'Agincourt din 1823, oricât de naive nu ar părea ele din perspectiva zilei de astăzi, merită să fie amintite. Aceste comentarii sunt, de fapt, prima încercare de abordare a iconografiei imnului *Unule Născut* în istoria modernă a artei. Mai mult decât atât, traducerea în latină a inscripţiilor slavone din stampa reprodusă de Seroux d'Agincourt – traducere, datorată lui Jourdain Mickiewicz, procuror general al bazilienilor ruteni din Roma – este, de fapt, prima traducere într-o limbă neslavă a componentei epigrafice a iconografiei imnului *Unule Născut*. Reproducem aici această traducere latină în conformitate cu numerotarea inscripţiilor din stampă: *1. Procede in nomine Dei, ecce poculum Domini cum vino sincero, fac commixtionem; 2. Et fugavit inimicos suos retro; 3. O amici! Et fortitudo mea adjuvabit me, uti ligno vulnerabit Dei genetrix Maria intemerata; 4. Venit Deus a Sione, et vox Jerusalem, et judicavit populum in valle; 5. Concutiens terram, commovens mare, sublevans interiora, sustinens abyssum; 6. Invidiator boni, instillator mali, adferens mortem, conducens in vallem perditionis; 7. Volucres coeli, et animalia terrae, venite comedere corpora mortuorum; 8. Unigenitus filius, Verbum Divinum, immortalis et aboeternus est, et consubstantialis est Filius Patri.* Vezi: J. B. L. G. Seroux d'Agincourt , *op. cit*., Vol. 3, p. 135.

[242] J. B. L. G. Seroux d'Agincourt , *op. cit.*, Vol. 2, p. 110. Remarcăm aici faptul că provenienţă „ruteană” a acestei icoane este rezultatul confuziei pe care Seroux d'Agincourt o face între noţiunile de rus şi rutean. De asemenea este greşită şi datarea excesiv de timpurie (sec. XIV !)a acestei opere. În realitate, stampa prezentată de Seroux d'Agincourt reproduce, după toate probabilităţile, o icoană rusă de secol XVII - XVIII sau o icoană făcută (cam în aceeaşi perioadă) după un model rusesc.

[243] Referitor la icoana *Unule Născut* din colecţia Rahmanov a bisericii ruse ortodoxe de rit vechi a cimitirului Rogojsk din Moscova vezi: О. И. Подобедова, *Московская школа живописи при Иване IV. Работы в Московском Кремле 40х – 70х годов XVI в.*, Москва, Editura *Наука*, 1972, p. 91 – 92 şi nota 2 de la p. 91.

[244] Numărarea cuvintelor-lipsă s-a făcut, evident, după redacţiile originale slavone şi nu după traducerile româneşti, care prezintă un număr mai mare de cuvinte.

[245] Vezi carecteristicile atribuite lui Dumnezeu de Sf. Ioan Damaschin în capitolul 2 al Primei Cărţi a *Expunerii exacte a credinţei ortodoxe* (numită de unii autori *Dogmatica*).

[246] Nicoletta Isar, *Suceviţa: valorisation épigraphique*…, p. 372 – 373. Probabil autoarea are în vedere v. 35 din cap. 2 al *Evangheliei după Luca*: „*Şi prin sufletul tău va trece sabie, ca să se descopere gândurile din multe inimi*”.

a zis celor de jos: O, slugile mele şi puterile mele, cine este cel ce a înfipt piron în inima mea? Cu suliţă de lemn m-a împuns fără veste şi mă rup. La cele din lăuntru ale mele mă doare, pântecele meu se chinuieşte, simţurile-mi tulbură duhul; şi mă silesc a lepăda din mine pe Adam şi pe ceilalţi din Adam, care îmi sunt daţi prin lemn; că lemnul iarăşi îi duce în rai"[247]. Acest lucru este confirmat nu numai de asemănările frapante între textul slavon al icosului şi inscripţia de la Suceviţa, ci şi de o icoană de tip *Unule Născut* din secolul XVII (Muzeul Rus, Sankt-Petersburg), reprodusă de Nikodim Kondakov în cartea „L'icône russe"[248]. Pe câmpul de jos, din stânga, al acestei icoane putem citi textul *icosului* din *Canonul Crucii* copiat din *Triod*[249] într-o formă aproape neabreviată. Dar atât pe câmpul aceastei icoane, cât şi în *icosul* respectiv din *Canonul Crucii*, numele *Mariei din Bethleem* nu figurează. Apariţia numelui Maicii Domnlui atât în fresca de la Suceviţa cât şi în stampa reprodusă de Seroux d'Agincourt pare a fi rezultatul alipirii mecanice a unei inscripţii ce se referea iniţial la o cu totul altă imagine[250] din cadrul aceluiaşi tipic iconografic.

Imaginea lui Hristos „în armură", aşezat pe cruce, caracteristică iconografiei imnului *Unule Născut*, a prilejuit o vie polemică încă în cadrul „procesului" diacului Viskovatyi. Această imagine se întâlneşte şi în alte redacţii, inclusiv într-o extrem de controversată redacţie iconografică numită *Mântuitorul Mare Arhiereu*[251]. Chiar şi în anii 60 ai secolului al XVI-lea, după conciliul Bisericii ortodoxe ruse din 1553 – 1554, descuţiile legate de canonicitatea chipului Mântuitorului „în armură" au continuat[252]. Unul din argumentele invocate de apărătorii acestei insolite imagini ţine de faptul că ea ilustrează un fragment din *Epistola către Efeseni* a Sfântului apostol Pavel[253]. Remarcăm însă că textul ce însoşeşte această imagine atât la Suceviţa cât şi în marea majoritate a icoanelor ruse este un citat din Psaltire, mai exact prima jumătate a versetului 72 din Psalmul 77: „*Şi a lovit din spate pe vrăjmaşii săi*".

Tot din Psalmi este inspirat şi textul situat în partea stângă a frescei *Unule Născut* de la Suceviţa (în dreptul aripilor îngerului din vecinătatea lui Hristos „în armură"). Nicoletta Isar a identificat un text extrem de apropiat în traducerea slavonă a versetului 8 din psalmul 74: „*Paharul este în mâna Domnului, plin cu vin curat bine-mirositor...*"[254]. Ce-i drept începutul textului inscripţiei de la Suceviţa („*Îngeri şi Heruvimi, va veni în numele Domnului...*") în psalm nu figurează. Probabil, cuvintele „*Îngeri şi Heruvimi*" se referă la imaginile respectivelor ierarhii cereşti din frescă. Cât priveşte fragmentul „*va veni în numele Domnului...*", descoperit şi în inscripţiile de pe câmpurile unor icoane de secol XVII – XVIII[255], credem că avem aici un adaos la conţinutul psalmului – adaos, datorat programatorilor canonului iconografic. Referitor la apariţia cuvântului „*mânie*" prezentat în

[247] *Triodul*, Bucureşti, 1980, p. 315.
[248] Н. П. Кондаков, *op. cit*., il. 100.
[249] În limba slavonă *Triodul* şi *Penticostarul* se numesc, respectiv, *Postnaia Triod'* şi *Ţvetnaia Triodi'*. În cazul de faţă este vorba de *Postnaia Triod'*.
[250] Este vorba de imaginea „*Nu te tângui pentru Mine, Maică*", ce ilustrează Cântarea a 9-a din Sâmbăta Mare.
[251] În această variantă a imaginii *Mântuitorul Mare Arhiereu* sunt pictate imaginile lui Dumnezeu-Tatăl în odăjdii de Mare Preot („*Preot în veac, după rânduiala lui Melchisedec...*"), Hristos „în armură" şi Hristos-răstignit, cu trupul acoperit de aripile unui serafim. Or, una din învinuirile aduse de diakul Viskovatîi noilor icoane pictate după incendiul din 1547 ţinea de reprezentarea imaginii lui *Hristos – Serafim răstignit*. Viskovaţîi a observat corect că această imagine descinde dintr-o viziune a Sfântului Francisc din Assisi: viziunea din 14 septembrie 1224, în urma căreia sfântului i s-au deschis stigmatele.
[252] Vezi scrisarea novgorodeanului Şciocikin şi comentariile lui Zinovi de la mănăstirea Oten. Cf.: Н. Е. Андреев, *Инокъ Зиновій об иконопочитании и иконописании*, în *Seminarium Kondakovianum*, VII, Praha, 1935, p. 268 – 271 şi nota 63 de la p. 268 -269.
[253] *În toate luaţi pavăza credinţei, cu care veţi putea să stingeţi toate săgeţile arzătoare ale vicleanului. Luaţi şi coiful Mântuirii şi sabia Duhului, care este Cuvântul lui Dumnezeu*. Sfântul apostol Pavel, *Epistola către Efeseni*, cap. 6, v. 16 – 17.
[254] Nicoletta Isar, *Suceviţa: valorisation épigraphique*…, p. 370 şi notele 54 şi 55. Versetul 9 al acestui psalm la care face trimitere autoarea corespunde versetului 8 din *Biblia* aprobată de Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Române.
[255] Vezi textul din stampa gravată după o icoană cu imaginea *Unule Născut*: J. B. L. G. Seroux d'Agincourt, *op. cit*., Vol. 6, Pl. CXX.

sintagmă la Suceviţa („*paharul mâniei*” = „*cupa mâniei*”), credem că aici este vorba de o confuzie comisă de către zugravi. Or, în limba slavonă forma abreviată a cuvântului „*Dumnezeu*” la cazul genitiv („Гнѣ”) putea fi uşor confundată cu începutul cuvântului slavon „*mânie*” („Гнѣва”).

Textul „*Va chema Dumnezeu din Sion şi glasul lui din Ierusalim; şi va judeca oamenii (neamurile) după soarta (lor)*” este situat la Suceviţa între Gloria în care este pictat Hristos-Emanuel şi imaginea primului înger din dreapta chipului lui Dumnezeu-Sabaoth. Deşi acest text este destul de şters, el i-a permis, totuşi, Nicolettei Isar să identifice aici o parafrază din *Cartea profetului Isaia* (cap. 2, v. 3 – 4): „*Căci din Sion va ieşi Legea şi Cuvântul lui Dumnezeu din Ierusalim. El va judeca neamurile şi la popoare fără de număr va da legile Sale...*”[256].

În partea dreaptă a mormântului în care stau Hristos şi Maica Domnului din fresca de la Suceviţa (unde este ilustrată cântarea „*Nu te tângui pentru Mine, Maică*”), găsim un text pictat cu culoare albă. Conţinutul acestui text – „*Păsările cerului şi fiarele pământului veniţi să mâncaţi trupurile morţilor*” – pare să fie compus dintr-o adresare preluată din *Apocalipsa Sf. Ioan Teologul* – „*Veniţi şi vă adunaţi la ospăţul cel mare al lui Dumnezeu ca să mâncaţi trupuri de împăraţi...*” (Cap. 19, v. 17 – 18) – adresare, asociată unuia din două posibile citate, preluate în formă abreviată din *Cartea profetului Ieremia*: „*...şi voi da trupurile lor spre hrană păsărilor cerului şi fiarelor pământului*” (Cap. 19, v. 7) sau „*...şi vor fi trupurile poporului acestuia hrană păsărilor cerului şi fiarelor pământului*” (Cap. 7 v. 33).

Persistă neidentificate până în prezent sursele textelor: „*Cutremurând Pământul, tulburând Apele, mişcând Infernul, domolind Genunile*”[257] şi „*Cel care urăşte Binele, se bucură de Rău; aduce Moarte, sleit în Infernul pieirii*”[258]. Nicoletta Isar a presupus că avem aici nişte texte inspirate de profeţiile lui Isaia sau ale lui Ieremia (cap. 22, v. 8 – 9)[259]. O redacţie apropiată a textului „*... Aduce Moarte...*” descoperim şi în inscripţia de deasupra imaginii leului „apocaliptic” de la Suceviţa „ *... moarte a eliberat din Infernul pieirii*”[260].

O istorie destul de interesantă pare să aibă inscripţia de pe filactera lui Hristos-Emanuel din centrul compoziţiei *Unule Născut*. Textul acestei inscripţii – „*Duhul Harului, Duhul Înţelepciunii umplând Cerul*” – este destul de şters la Suceviţa, dar se reconstituie graţie exemplelor furnizate de icoana *în patru părţi* de la catedrala *Buna Vestire* a Kremlinului şi de stampa reprodusă de Seroux d'Agincourt. O formulare identică sau similară cu acest text nu a putut fi descoperită nici în Biblie şi nici în alte scrieri canonice. Există însă unele mărturii ce indică faptul că imaginile „*Duhul Harului*” şi „*Duhul Înţelepciunii*” figurau în decoraţia plafoanelor *Palatului de Aur (Zolotîie polatî)* al lui Ivan cel Groaznic[261]. Aceste plafoane au fost zugrăvite la scurt timp după devastatorul incendiu din 1547 şi, posibil, tematica decorului lor a fost influenţată de preotul Silvestru, un apropiat al mitropolitului Makari. În cadrul iconografiei imnului *Unule Născut* cuvintele „*Duhul Harului, Duhul înţelepciunii...*” de pe filactera lui Hristos-Emanuel (spre deosebire de alte citate!) nu erau strict obligatorii. Ele

---

[256] Nicoletta Isar, *Suceviţa: valorisation épigraphique*…, p. 367.

[257] Vezi traducerea franceză a acestui citat în: Nicoletta Isar, *Suceviţa: valorisation épigraphique*…, p. 366; traducerea latină – în nota 29 a articolului nostru.

[258] Ibidem, Traducerea noastră a textului slavon diferă într-o anumită măsură de traducerile (în latină) a lui Jourdain Mickiewicz şi (în franceză) a Nicolettei Isar. Considerăm că cuvântul „исходя” din icoana *în patru părţi* de la Moscova (de la care provine, în ultimă instanţă, redacţia coruptă „изводћ” de la Suceviţa), trebuie să fi avut sensul de „a istovi”, „a slei” şi nu sensul de „a duce” sau „a conduce”. De fapt, fraza „*Cel care urăşte Binele, se bucură de Rău; aduce Moarte, sleit în Infernul pieirii*” se referă la imaginea Diavolului strivit de crucea pe care stă aşezat Hristos îmbrăcat în armură.

[259] Nicoletta Isar, *Suceviţa: valorisation épigraphique*…, p. 367.

[260] Nicoletta Isar a presupus că inscripţiile de la Suceviţa pictate în culori negre ar avea conotaţii negative şi s-ar referi la cei damnaţi şi la dezastrul apocaliptic, pe când inscripţiile aurite sau pictate în culori albe ar avea conotaţii pozitive.Vezi: Nicoletta Isar, *L'iconicité du texte dans l'image*…, p. 107 – 109. Nu cred însă că inscripţia „*Păsările cerului şi fiarele pământului veniţi să mâncaţi trupurile morţilor*” – pictată cu culoare albă – ar putea fi evaluată drept inscripţie cu conotaţii pozitive.

[261] Vezi descrierea acestor plafoane în cartea: И. Е. Забелин, *Домашний быт русских царей в 16 и 17 столетиях. Книга первая. Государев двор или дворец*, Москва, Editura *Книга*, 1990, p. 195.

puteau fi substituite de citate din Sfânta Scriptură. Astfel, în deja amintita icoană de sfârşit de secol XVI de la Muzeul Rus[262], reprodusă de Nikodim Kondakov, găsim binecunoscutul citat neotestamentar „*Veniţi la Mine toţi cei osteniţi* ...”[263], iar într-o recent restaurată icoană rusă cu imaginea *Unule Născut* de sfârşit de secol XVII sau început de secol XVIII (provenită din biserica *Sf. Ilie Profetul* a cimitirului satului Samino, raionul Vîtegorsk, regiunea Vologda) restauratorul S. P. Belov a descoperit pe filactera lui Hristos-Emanuel primele trei versete ale Psalmului 44 traduse în slavonă: „*Cuvânt bun răspuns-a inima mea; grăi-voi cântarea mea împăratului. Limba mea este trestie de scriitor ce scrie iscusit. Împodobit eşti cu frumuseţea mai mult decât fiii oamenilor*...”[264].

Ţinem să accentuăm faptul că între redacţiile monumentale şi redacţiile atestate în icoane ale imaginii *Unule Născut* există multiple şi profunde afinităţi. Un extrem de sugestiv exemplu în acest sens ni-l oferă dipticul de mijloc de secol XVII de la Muzeul de Icoane Recklinghausen[265]. Aici, în registrul superior, ilustrarea imnului *Unule Născut* pe panoul din stânga este asociată cu ilustrarea imnului marial *De tine se bucură*[266] pe panoul din dreapta. Evident că această asociere aminteşte frapant de asocierea aceloraşi imnuri în picturile murale din naosul Suceviţei[267].

Compararea frescei *Unule Născut* de la Suceviţa (repetată în mare parte şi în fresca omonimă de la Dragomirna!) cu icoanele ruse menţionate mai sus ne permite să tragem concluzia că înnoirile de ordin iconografic prezente în Moldova la sfârşitul secolului al XVI-lea şi la începutul secolului al XVII-lea se referă în primul rând la detaliile figurative şi mai puţin la inscripţii. Astfel, dublarea numărului îngerilor din registrul superior al compoziţiei *Unule Născut*, modificarea arhitecturilor din peisajele de fundal (dispariţia opoziţiei între biserică şi sinagogă[268] sau biserică şi palat), apariţia fântânii cruciforme[269], înlocuirea imaginii *tetramorfului* din mâna dreaptă a lui Hristos-Emanuel prin imaginea unui porumbel (*Sf. Duh* ?) ş. a. se referă în exclusivitate la imagine şi nu la text. Este posibil ca aceste modificări iconografice (în special cele ce ţin de peisajele arhitecturale şi de amplificarea numărului de figuri) să fie rezultatul transferului la scară monumentală a canonului iconografic elaborat iniţial pentru icoane.

Polul opus abstractizării – naturalismul excesiv al imaginii

La polul opus abstractizării, raţionalizării şi alegorismului se află „naturalismul” reprezentării, ilustrarea accentuat „senzuală” a unor texte sau, chiar, a unor dogme esenţiale pentru ortodoxie. Cei doi poli ai acestei opoziţii au însă şi ceva în comun: este vorba de recursul la ilustrarea *ad litteram* a textului. Diferenţa constă în scopul urmărit. Imaginea alegorică sau cea cu un înalt grad de abstractizare urmăreşte să exemplifice – prin ilustrarea *ad litteram* a unuia sau a mai multor texte literare – o idee speculativă, adesea extrem de complexă, pe când imaginea „naturalistă” – prin ilustrarea fidelă a textului scris – tinde să

---

[262] Nr. inv. ДРЖ – 2067.

[263] *Evanghelia după Matei*, Cap. 11, v. 28.

[264] С. П. Белов, *Икона “Единородный сыне” из Саминского Погоста*, în *Вытегра: Краеведческий альманах, Вып. 2*, Вологда, 2000.

[265] Vezi imaginea dipticului în: Bernhard Bornheim, *Icônes. Miniatures russes*, Les editions de l’Amateur, 1999, il. de la p. 253. Acest diptic are numărul de inventar 203 – Vezi: Eva Haustein-Bartsch, *Ikonen-Museum Reckling-hausen*, Munchen, 1995, p. 30 – 31.

[266] Imn marial din liturghia Sf. Vasile.

[267] La Suceviţa ilustrarea imnului *Unule Născut* se află în conca absidei sudice a naosului, iar ilustrarea imnului *De tine se bucură* – în registrul superior al peretelui de vest al aceluiaşi naos.

[268] Opoziţia între *templul noului testament* şi *templul vechiului testament* din icoana *în patru părţi* de la catedrala *Buna Vestire* a Kremlinului a fost observată de O. I. Podobedova. Vezi: О. И. Подобедова, *op. cit*., 98.

[269] Acest motiv iconografic a fost în detaliu examinat în studiul: Emil Dragnev, *op. cit.*, p. 103 – 108 cu notele aferente.

reproducă în primul rând o senzaţie, o viziune, o emoţie extrem de puternică şi de concretă. De regulă arta ortodoxă medievală evită naturalismul şi senzualitatea, cu atât mai mult reprezentările care frizează grotescul fiziologico-anatomic sau care creează efecte similare filmelor-horror contemporane. În arealul bizantin – cu toate scenele de cazne ale păcătoşilor din *Judecata de apoi* sau de chinuri ale damnaţilor în Infern – este greu să-ţi imaginezi ceva de tipul terifiantelor reliefuri din timpanul de la Saint-Lazare d'Autun sau ceva de tipul sculpturii tombale de la Bar-le-Duc reproducând cadavrul putrezit al cavalerului René de Chalon[270].

Imaginii ortodoxe i se prescrie **o limită a asemănării**; or, abuzul mimetic riscă să pericliteze adecvata receptare a reprezentării. Un celebru text îndreptat împotriva latinilor al Sf. Simeon al Salonicului[271] sugerează că imaginea poate să declanşeaze în privitor necesara referire la prototip doar atunci când ea păstrează o anumită distanţă de model, când ea este „*asemănătoare* dar nu *aidoma*". În această ordine de idei, imaginea de cult a „latinilor" – arătându-se prea naturalistă – ascunde referentul ei, în loc să îl arate.

„Realismul" hieratic al imaginii din arta veche ortodoxă – „realismul" evanghelic, cum îl numea Leonid Uspensky, – nu trebuie confundat nici cu *realismul filosofic medieval* occidental, nici cu diversele tipuri de *realisme* din epoca modernă, nici cu *naturalismul* din pictura secolului al XIX-lea. *Mimetismul* acestui „realism" paleocreştin este mai mult didactico-anamnetic, el nu are ca scop oglindirea sau reproducerea realităţii profane, ci doar memorarea unor trăsături, unor fapte, unor caracteristici ale sfinţilor care trebuie să ne ajute în rugăciune, să ne îndemne spre mântuire şi să ne permită să intuim, prin analogie, lumea celestă şi Divinitatea transcendentă. Cu toate acestea, câte o imagine sau câte un detaliu tratate în manieră naturalistă răzbat din când în când şi în unele opere de artă ortodoxă. Uneori acest lucru este dictat de canon. Să ne amintim de burta umflată, disproporţionat de mare, din tipul iconografic *Vindecarea hidropicului*. Alteori, apariţia detaliului naturalist se datorează iniţiativei descătuşate a zugravului. Astfel, în prin-planul scenei *Duminica floriilor* (de pe unul din pandantivele naosului de la Humor), imaginea copilului evreu – reprezentat din spate, în timp ce-și dezbracă haina pentru a o așterne în fața Mântuitorului, călare pe măgar[272], – este tratată într-o cheie aproape grotescă.

---

[270] Sculptor Ligier Richier.

[271] Este vorba de următorul pasaj din capitolul 23 al tratatului *Dialog întru Hristos împotriva tuturor ereziilor şi despre singura credinţă în Domnul şi Dumnezeul şi Mântuitorul nostru Iisus Hristos, precum şi despre sfintele slujbe şi toate tainele Bisericii*: "Ce altă abatere de la tradiţia bisericeasca au mai scornit aceştia [„latinii"] Sfintele şi cinstitele icoane au fost instituite cu pioşenie spre cinstirea dumnezeieştilor prototipuri, spre adecvata venerare de către credincioşi a sfinţilor pe care ele îi înfăţişează şi spre vădirea adevărului prin imagini. Căci ele arată Cuvântul care pentru noi s-a întrupat şi dumnezeieştile sale – spre folosul nostru – fapte, patimi, minuni şi taine, încă şi preasfântul chip al Maicii sale, sfântă şi pururea fecioară, şi al sfinţilor lui, şi ne învaţă prin imagini cele spuse în istorisirea evanghelică şi în celelate Sfinte Scripturi, folosind meşteşugul culorilor şi alte materii cape o scriitură aparte. Aceştia însă, preschimbând totul, după cum am mai spus, înfăţişează adeseori sfintele icoane într-un alt mod, contrar tradiţiei; căci în loc să le reprezinte veşmintele şi părul, *ei le înfrumuseţează cu păr şi haine omeneşti*, care nu sunt o imagine a părului şi a veşmântului, ci [chiar] chica şi straiul unui cutare om, **deci nicidecum imagine şi simbol al prototipului**. Aceste [imagini de cult] pe care ei le confecţionează şi le înfrumuseţează sunt lipsite de evlavie şi foarte neconforme sfintelor icoane, aşa cum sunt rânduite ele de canonul celui de-al şaptelea sinod ecumenic. Să nu fie nicidecum înfăţişate – spune acesta – cele ce nu sunt edificatoare pentru chiar şi cei mai de rând dintre oameni. Ceea ce încalcă rânduiala nu este legitim; iar această [practică] nu este aprobată de către Părinţi. (…)" . Vezi originalul în *Patrologia Graeca*, Vol. 155, col. 112 B-C.

[272] Aici este vorba de ilustrarea următorului text din *Evanghelia* apocrifă a lui Nicodim : *(...) copiii evreilor îl aclamau ținând ramuri de măslin în mâini, iar alții își așterneau veșmintele în calea lui și ziceau: "Mântuiește-ne, Tu, care ești între cei de sus! Binecuvântat Cel ce vine în numele Domnului!"* (cap. I, § 3).

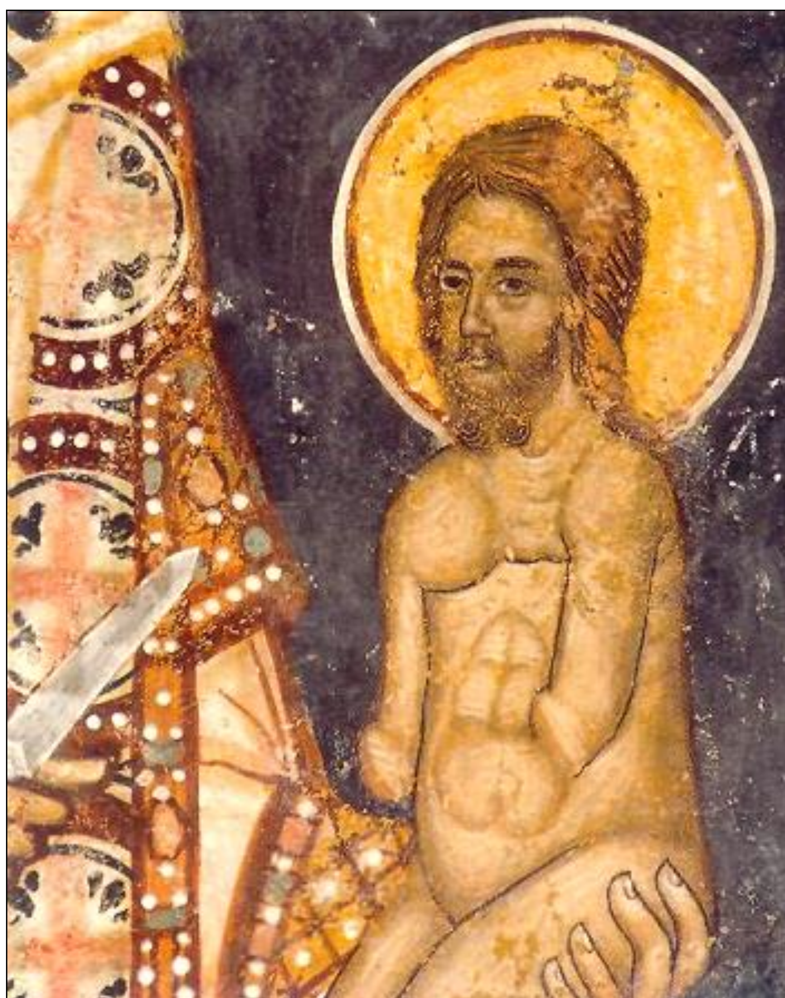


Fragment din fresca *Duminica floriilor* de pe unul din pandantivele naosului bisericii *Adormirea Maicii Domnului* a mănăstirii Humor

Cel mai pregnant exemplu de tratare „naturalistă” a imaginii ni-l oferă însă recent decapatul registru al ierarhilor din pictura altarului biseicii Sf. Nicolae a mănăstirii Probota. În centrul absidei, în locul obişnuitului *Iisus-Prunc* în patenă sau întins pe discos, zugravii au reprezentat *două antebraţe* tăiate[273]. Acest motiv iconografic, poate unic, este direct legat de cel mai apropiat sfânt ierarh – Ioan Gură de Aur –, care ţine în mâna stângă figura de mici dimensiuni a lui Hristos-adult, cu ambele braţe retezate, iar în mâna dreaptă – copia. Imaginea face aluzie directă la *oficiul proscomidiei* (prima parte a *liturghiei*), mai exact – la momentul în care pâinea adusă pentru sacrificiu este fragmentată ritual[274].

Această imagine este, de fapt, o vizualizare extrem de naturalistă a credinţei în *prezenţa reală* permanentă a lui Hristos în darurile euharistice, a ideii de *jertfă liturgică* şi de prefacere în timpul liturghiei a *pâinii* şi *vinului* Sfintei Cuminecături în *Trupul* şi *Sângele* Domnului. Nicolae Cabasila, în *Tâlcuirea Dumnezeieştii liturghii*, explică absolut limpede ce trebuie înţeles prin sacrificiu[275] în Taina Sfântă a Euharistiei. „*Jertfa,* scrie Cabasila, *nu este numai o închipuire a Jertfei Domnului sau un simbol al Sfântului Sânge, ci este* ***o junghiere şi o jertfă adevărată***”[276].

[273] *The Restoration of the Probota Monastery*, UNESCO, 2001, fig. 137 („Amnos”) de la p. 79.
[274] Tereza Sinigalia, *Les peintures murales du sanctuaire de l'église St.Nicolas du Monastère de Probota. Iconographie et liturgie*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art, Série Beaux-Arts, T. XXXVI-XXXVII*, Bucarest, 1999-2000, p. 7.
[275] Nicolae Cabasila, *Tâlcuirea Dumnezeieştii Liturghii*, Pr. Prof. Dr. Ene Branişte, *Explicarea Sfintei Liturghii după Nicolae Cabasila*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1997, p. 76.
[276] Ibidem, p. 76.

***Ioan Gură de Aur oficiind sacrificiul euharistic*. Mănăstirea Probota.**
Pictură murală din absida altarului bisericii *Sfântul Nicolae*;
***Iisus cu mâinile retezate*. Fragment din imaginea precedentă**

Sursele acestor concepţii privitoare la sacrificiul liturgic sunt îndepărtate. Astfel, încă în *Patericul egiptean*, în capitolele „*Pentru avva Daniil*" putem găsi dezvoltarea aceloraşi idei de sacrificiu în oficiul liturgic (proscomidie): „ *... şi li s-au deschis lor ochii cei înţelegători, iar când s-a pus pâinea pe Sfânta Masă, se arăta numai la câteşitrei ca un prunc şi când întindea mâna preotul să frângă pâinea, iată Îngerul Domnului s-a pogorât din cer, având cuţit şi a jertfit pe prunc şi a turnat sângele Lui în pahar, iar când a frânt preotul pâinea în bucăţi mici şi îngerul tăia din Prunc bucăţele mici...*"[277]. Probabil că o povestire similară despre îngerii Domnului (junghiind pe pruncul Iisus în timpul Liturghiei) a servit drept sursă primară la întocmirea *Omiliei despre Liturghie*, atribuită în mod eronat Sfântului Grigorie Teologul[278]. Această *Omilie* a fost inclusă în secolul al XIV-lea, sub numele lui Grigorie, în manuscrisul *Lanţului de aur* (*Zlataia ţepi*) din colecţia Lavrei Troiţe-Serghiev de lângă Moscova (actualmente la Biblioteca de Stat a Federaţiei Ruse, fond. 304, nr. 11)[279]. Alt manuscris anonim, cunoscut cu genericul de *Cuvânt al preafericitului Efrem despre prescură*,

[277] *Izvoare duhovniceşti*, *I*, *Patericul*, Alba-Iulia, 1990, p. 51 – 53. Citatul e de la p. 52.
[278] Н. К. Голейзовский, *Два эпизода из деятельности новгородского архиепископа Геннадия*, în *Византийский временник*, *Т. 41*, Москва, 1980, р. 126. Acest text, atribuit Sfântului Grigorie, era cunoscut în Rusia secolelor XIV – XVI, deoarece era inclus şi în *Liturghia explicată*. Vezi: И. А. Припачкин, *Иконография Иисуса Христа*, Москва, 2001, p. 166.
[279] Н. К. Голейзовский, *op. cit.*, nota 7 de la p. 126.

a nimerit în traducerile slavone şi, ulterior, ruseşti ale *Parenesisului* lui Efrem Sirul[280]. Cel mai vechi manuscris care conţine aceste traduceri în slavonă datează din secolul al XIII-lea[281].

Un grup aparte de texte este alcătuit din manuscrisele *Cuvântului lui Efrem Sirul*, ce cuprind *Povestirea referitoare la regele sarazin* care s-a botezat după o viziune similară celei descrise în *Patericul egiptean*. Deosebirea dintre viziunile relatate de *povestirea referitoare la regele sarazin* şi *Patericul egiptean* ţine de oficianţii sacrificiului. În *Pateric* aceştia erau îngerii Domnului, pe când în *Povestire* junghierea era efectuată de preoţi[282]. Povestiri similare i-au fost atribuite încă în Bizanţ Sfântului Grigorie Decapolitul[283]. În Rusia Veche circulau două variante ale acestei povestiri. Prima era o variantă prescurtată, iar a doua – mai detaliată, în care regele sarazin era numit Amfilog[284]. Similară *Povestirii referitoare la regele sarazin* este şi *Povestirea minunii cu jidovul* (*Ciudo o jidovine*), pe care o putem găsi în variantele slavone mai vechi ale *Vieţii Sfântului Vasile cel Mare*[285], atribuite, se pare eronat, Sfântului Amfilohie din Ikonium (cca. 340 – 395 după Hristos). Conform evenimentelor relatate în *Viaţa Sfântului Vasile*, un evreu, intrat în biserică în timpul oficierii sfintei liturghii, l-a văzut pe Sfântul Vasile care, în loc de pâine, spinteca în bucăţi Pruncul. Văzând cu ochii proprii că pâinea euharistică nu este simbolul, ci este însuşi *trupul* lui Hristos, evreul a crezut în Iisus, a primit împărtăşania, iar, spre dimineaţă, a venit împreună cu familia sa la Sfântul Vasile cel Mare să se boteze[286].

Apariţia Sfântului Vasile cel Mare în calitate de oficiant al sacrificiului este extrem de importantă în stabilirea surselor iconografice ale imaginilor *sacrificiului liturgic*. Spre deosebire de figurile episcopilor Petru şi Athanasie (oficiind sacrificiul!) prezente în picturile murale de la Ljuboten[287] şi Mateić[288], figura Sfântului Vasile cel Mare, atât ca autor de *liturghie*, cât şi ca unul din cei *trei sfinţi mari ierarhi*, sărbătoriţi la 30 ianuarie, este absolut simetrică în ierarhia bisericească figurii Sfântului Ioan Gură de Aur, prezentă în frescele de la mănăstirea Probota. Primele atestări documentare ale unor icoane (zugrăvite încă în secolul al XV-lea) în care este reprezentat Sfântul Vasile cel Mare sacrificând trupul lui Hristos provin din Novgorod şi sunt prilejuite de înteţirea luptei creştinilor-ortodocşi cu erezia „*iudaizanţilor*” (rus. – „*jidovstvuiuşcilor*”). Astfel, în luna ianuarie 1488, arhiepiscopul de Novgorod Ghenadie îl informa pe episcopul de Suzdal Nifont despre *practica de legare de către eretici a crucilor de lemn de corpul corbilor* şi despre *o icoană a „Schimbării la Faţă cu scene din viaţa lui Hristos”,* văzută de arhiepiscop *în biserica Mântuitorului de pe strada*

---

[280] Ibidem, p. 126. Acest text era cunoscut în Rusia datorită faptului că a intrat în *Prolog* şi în *Mineile Makarievsk*. Vezi: И. А. Припачкин, *op. cit*., p. 166.
[281] А. С. Архангельский, *Творения отцов церкви в древнерусской письменности*, *Т. 3*, Казань, 1890, p. 24 – 26; Н. Туницкий, *Древние сказания о чудесных явлениях младенца Христа в Евхаристии*, în *Богословский вестник*, *1907*, *май*, p. 206 – 207. Manuscrisul se află actualmente la Moscova, în fondurile Bibliotecii de Stat a Federaţiei Ruse (fosta bibliotecă „V. I. Lenin”), Fond 304, nr. 7.
[282] Н. К. Голейзовский, *op. cit*., p. 126.
[283] Textul grecesc al lui Grigorie Decapolitul a fost publicat de S. Muretov. Vezi: *Чтения в обществе любителей духовного просвещения*, 1894, extras, p. 1 – 28. Vezi şi lucrările: Е. И. Калужняцкий, *Обзор славяно-русских памятников языка и письма, находящихся в библиотеках и архивах львовских*, în *Труды III археологического съезда России*, *Т. 2*, Киев, 1878, p. 238 – 240; Н. Туницкий, *op. cit*., 212 – 213.
[284] Н. Туницкий, *op. cit*., 213 – 215; А. И. Яцимирский, *К истории апокрифов и легенд в южнославянской письменности*, în *Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук*, *Т. 15*, *Кн. I*, Санкт-Петербургъ, 1910, p. 1 şi urm.
[285] И. А. Припачкин, *op. cit*., p. 167. Textele grecesc şi latin ale *Vieţii Sf. Vasile cel Mare* au fost publicate în: Amphilochii, Metodii Patarensis et Andreae Cretensis, *Opera omnia*, Parisii, 1644, p. 155 – 255 şi în: *Patrologiae Graeca. Corpus completus*. Editura A. - J. Migne, T. XXIX, p. 292 – 316.
[286] Н. К. Голейзовский, *op. cit*., p. 127. Manuscrisele din secolul al XIV, în care este relatat acest episod, se află la Biblioteca de Stat a Federaţiei Ruse: Fond 304, nr. 8 şi nr. 129.
[287] Vezi nota 20.
[288] Referitor la frescele de la Ljuboten şi Mateič vezi: V. R. Petcović, *La peinture serbe au Moyen Âge*, *I partie*, Beograd, 1930, pl. 132”b” şi pl. 136”a”. Vezi, de asemenea, lucrarea: Gabriel Millet, *La vision de Pierre d’Alexandrie*, în „*Melanges Charles Diehl*”, Vol. 2, Paris, 1930, p. 108, fig. 2.

Il'in (*церковь Спаса на Ильине улице*), în care*, pe unul din câmpurile laterale, în cadrul imaginii „Tăierea împrejur", era pictat Sfântul Vasile din Cezareea cu Iisus Hristos – ultimul având o mână şi un picior retezate*[289]. Această icoană, care i se părea arhiepiscopului de Novgorod tributară ereziei „*iudaizanţilor*", conform cercetărilor lui N. K. Goleizovski[290], era absolut canonică şi conţinea chiar un mesaj îndreptat împotriva ereticilor, mesaj prezentat într-o formă extrem de stângace. Întrucât astăzi icoana nu mai există, nu ştim dacă ţinea sau nu Sfântul Vasile copia în mână sau dacă Hristos era reprezentat în braţele sfântului, pe discos, pe pristol sau în altă parte. Judecând însă după unele imagini de epocă (sfârşit de secol XV – început de secol XVI), sunt motive întemeiate să credem că Hristos nu se afla pe Sfântul Disc ci în mâinile episcopului Cezareei. Astfel, pe *pocrovăţul* din fosta colecţie a catedralei *Adormirea Maicii Domnului* a Kremlinului din Moscova (actualmente: Colecţia Muzeelor Kremlinului, nr. inv. TK – 2555, dimensiuni 51 x 52 cm.)[291], în medalionul central este reprezentat Sfântul Vasile stând în picioare în faţa pristolului cu Sfântul Potir şi cu Sfântul Disc. În mâna stângă sfântul ţine figura lui Hristos-copil (de dimensiuni micşorate!), iar în mâna dreaptă, îndreptată spre prunc, – copia. Pruncul Iisus binecuvântează cu mâna dreaptă, dar nu este clar unde e reprezentată mâna Lui stângă. Textura prea sumară şi destul de deteriorată a broderiei nu ne permite să afirmăm cu certitudine dacă această mână este retezată sau pur şi simplu ascunsă în spatele figurii Mântuitorului. Ambele picioare ale pruncului sunt intacte şi se odihnesc pe braţul stâng al Sfântului Vasile. Important este faptul că dinamica întregii figuri a sfântului şi, în mod special, gestul mâinii drepte (care ţine copia) sunt identice cu dinamica şi gestul mâinii drepte din imaginea Sfântului Ioan Gură de Aur de la mănăstirea Probota. Or, Hristos-copilul, ţinut de Sfântul Vasile, şi Hristos-adultul (reprezentat la scară micşorată, cu mâinile retezate), ţinut de Sfântul Ioan, au absolut aceeaşi poziţie aşezată. Textul slavon de pe pocrovăţ, brodat de jur împrejurul piesei, pare să confirme sacrificiul Pruncului prin junghierea cu copia de către Sfântul Vasile: „*Luaţi, mâncaţi, acesta este trupul meu, carele pentru voi se frânge spre iertarea păcatelor... amin, amin*"[292].

Revenind la textul scrisorii arhiepiscopului de Novgorod, trebuie menţionat faptul că raritatea şi naturalismul celor descrise i-au derutat şi pe mulţi cercetători din epoca modernă. Amintirea imaginii lui Hristos cu mâna şi piciorul retezate a devenit (în unele cărţi de istorie din secolul XIX – începutul secolului XX)[293] un exemplu antologic al eretismului novgorodean din secolul al XV-lea. În realitate însă după cum a remarcat istoricul de artă Ghennadi N. Popov, *nu avem aici o imagine de provenienţă eretică, ci una strict canonică (ce-i drept foarte rară!), existentă în Balcani şi cunoscută sub denumirea de „Oficiul (Slujba) Sfântului Vasile cel Mare", – imagine în care evidenţa şi concreteţea actului euharistic au fost aduse la culmea posibilă a naturalismului*[294]. Mai mult decât atât, după cum a menţionat N. K. Goleizovski, „*imaginea sacrificiului lui Hristos oficiat de Sfântul Vasile nu era rezultatul ereziei „iudaizanţilor", ci invers, o încercare neobişnuită de a polemiza cu ereticii*"[295]. Astfel, dacă ereticii din Novgorod, influenţaţi de evreii lituanieni, acordau prioritate *tăierii împrejur* în detrimentul *botezului*, imaginea de pe icoană – care nu este altceva decât ilustrarea *Minunii cu jidovul* conjugată cu denumirea „*Tăierea împrejur*" (ce se sărbătoreşte pe 1 (14) ianuarie ca şi Sfântul Vasile cel Mare!) – era un argument în favoarea *botezului* (rit şi sfântă taină creştină care a înlocuit *tăierea împrejur* mozaică, privită de

[289] Textul integral al scrisorii arhiepiscopului Ghenadie figurează în ediţia: Н. А. Казакова, Я. С. Лурье, *Антифеодальные еретические движения на Руси XIV – начала XVI в.*, Москва-Ленинград, 1955, p. 312 – 313. Manuscrisul acestei scrisori se află la Sankt -Petersburg, în colecţia Bibliotecii Publice „M. E. Saltîkov-Şcedrin": nr. Q. XVII.50, f. 296 (fosta colecţie A. Tolstoi, Secţia II, nr. 341) – citat după Н. А. Казакова, Я. С. Лурье, *Антифеодальные еретические движения...*, p. 312.
[290] Н. К. Голейзовский, *op. cit.*, p. 130.
[291] Н. А. Маясова, *Об одном редком изображении в шитье XV века*, în anuarul *Памятники культуры. Новые открытия – 1984*, Ленинград, 1986, p. 409 – 419 şi il. de la p. 410.
[292] Н. А. Маясова, *op. cit.*, p. 409.
[293] Г. Н. Попов, *Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века*, Москва, 1975, p. 51.
[294] Ibidem, p. 51 – 52.
[295] Н. К. Голейзовский, *op. cit.*, p. 130.

creştinii ortodocşi doar ca o prefigurare a *botezului*). Dar să ne amintim că Vasile cel Mare a fost acel părinte al Bisericii creştine care a comparat ambele sfinte taine şi, urmând cuvintele Sfântului Apostol Pavel din „*Epistola către Coloseni*” (cap. 2, v. 11), a numit botezul „*tăiere împrejur nefăcută de mână, prin dezbrăcarea de trupul cărnii, întru tăierea împrejur a lui Hristos*”[296].

Ulterior, în lumea ortodoxă imaginile naturaliste ale sacrificiului euharistic sunt înlocuite prin texte explicative. Dacă, la muntele Athos, în cadrul programului iconografic al bisericii *Adormirea Maicii Domnului* de la mănăstirea Protaton mai găsim reprezentarea sacrificiului în formă naturalistă[297], spre sfârşitul secolului al XVII-lea (anii 1694 – 1695) în pictura proscomidiei bisericii cu hramul *Sfântul Ioan Înaintemergătorul* din Tolcikov (Rusia), în lipsa imaginii propriu-zise a *sacrificiului*, figurează doar următoarea inscripţie în slavonă bisericească (în dreptul figurii lui Vasile cel Mare): „*Sfântul Vasile cel Mare oficiind Sfânta Liturghie un jidov oarecare văzu cum copilul* (slavon. „*otrok*”) *îmbucăţit în mâinile sfântului şi mâncat de toţi cei ce se împărtăşeau...*”[298]. Din acest text înţelegem perfect că este vorba de o ilustrare aniconică la *Minunea cu jidovul* din „*Viaţa Sfântului Vasile cel Mare*”. În aceeaşi biserică găsim însă – în fresca ce ilustrează *Povestirea despre regele sarazin* – şi imaginea naturalistă a *sacrificiului oficiat de preot*[299].

Cât priveşte imaginea *Sfântul Ioan Gură de Aur oficiind sacrificiul*, se pare că acest tip iconografic, descoperit la Probota, este unic. În cazul sfântului Ioan Gură de Aur, toate legendele legate de *Minunea cu jidovul* şi toate textele referitoare la *prefigurarea botezului* nu mai pot fi considerate în calitate de surse directe ale tipului iconografic. Rămâne însă simetria existentă între imaginile sfântului Ioan şi a sfântului Vasile în cadrul decorului hemiciclurilor absidelor bisericilor ortodoxe, precum şi sărbătorirea comună a acestor sfinţi pe data de 30 ianuarie, în cadrul sărbătoririi *Celor trei ierarhi*.

Această victorie simbolică a *aniconicului* asupra *iconicului* – remarcată în cazul particular al *Minunii cu jidovul* de la biserica din Tolcikov – nu înseamnă refuzul la imagine ca atare. Tendinţele iconoclaste – care au generat în primul mileniu *Marea ceartă a imaginilor* în Bizant, care şi-au imprimat puternic amprenta asupra islamului, iudaismului sau protestantismului, – erau profund străine ortodoxiei secolelor XVII – XVIII. Aici a avut loc un proces mai subtil de ascensiune a rolului textului scris în detrimentul imaginii, fără ca cea de a doua să dispară sau chiar să-şi piardă omniprezenţa din cadrul edificiului de cult.

[296] *Patrologiae Graeca. Corpus completus*. Editura A. - J. Migne, T. XXXI, col. 428 A.
[297] Н. Туницкий, *op. cit*., 226.
[298] Н. Первухин, *Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле*, Москва, 1913, p. 51 şi tab. 25 de la p. 49. Textul inscripţiei este publicat în: Н. К. Голейзовский, *op. cit*., p. 128; И. А. Припачкин, *op. cit*., p. 168 – 169.
[299] Vezi descrierea acestei picturi în: И. А. Припачкин, *op. cit*., p. 169.

BIBLIOGRAFIE

Abrevieri:

ACIEB – Actes du Congrès International des Études Byzantines
BCMI – Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice RRH – Revue Roumaine d'Histoire
RRHA BA – Revur Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts
SCIA AP – Studii şi Cercetări de Istoria Artei, Seria Arte Plastice
АН СССР – Академия Наук СССР
ЖМНП – Журналъ Министерства Народнаго Просвещенiя
МГУ – Московский Государственный Университет им. М.В.Ломоносова
ОРЯС – Отдел(ение) русского языка и словесности
ТОДРЛ – Труда Отдела Древнерусской Литературы

DOMENIUL: SEMIOLOGIE, TEORIA LIMBAJULUI ŞI TEXTULUI

1. **Alloa**, Emmanuel (éd.), *Penser l'image*, Les presses du réel, Paris, 2010.
2. **Amossy**, Ruth; **Rosen**, Elisheva, *Les discours du cliché*, Paris, Editions CDU et SEDES Réunis, 1982.
3. **Barthes**, Roland, *The Death of the Author*, în *Image, Music, Text*, New York: Farrar, 1977, p.142 – 148.
4. **Barthes**, Roland, *Romanul scriiturii. Antologie*, Bucureşti, Editura Univers, 1987.
5. **Bremond**, Claude, *Logica povestirii*, Bucureşti, Editura Univers, 1981.
6. **Buzoianu**, Cristina C., *Semn, text şi interpretare în viziunea lui Schleiermacher*, în ROSLIR, *Revista română de Semio-Logica* (pe Internet).
7. **Carpov**, Maria, *Introducere la semiologia literaturii*, Bucuresti, Editura Univers, 1978.
8. **Codoban**, Aurel, Cluj, *Structura semiologică a structuralismului*, Babes-Bolyai Univers., Romania, 1984.
9. **Codoban**, Aurel, Cluj, *Semn şi interpretare*, Babes-Bolyai Univers., Romania, 2001.
10. **Compagnon**, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979.
11. **Coşeriu**, Eugeniu, *Omul şi limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii şi lingvistică generală*, antologie, argument şi note de Dorel Fînaru, Iaşi, Editura Universităţii « Alexandru Ioan Cuza », 2009.
12. **Derrida**, Jacques, 1974, *De la Grammatologie*, Paris, 1974.
13. **Derrida**, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Édition Flammarion, 1978.
14. **Eco**, Umberto, *În căutarea limbii perfecte*, Iaşi, Editura Polirom, 2002, 304 p.
15. **Fontanier**, Pierre, *Figurile limbajului*, Bucureşti, Editura Univers, 1977,
16. **Foucault**, Michel, *Ordinea discursului. Un discurs despre discurs*, Bucureşti, Editura Eurosong & Book,1998.
17. **Foucault**, Michel, *Cuvintele şi lucrurile*, Bucureşti, Editura Univers, 1996, 472 p.
18. **Francastel**, Pierre, *Figura şi locul. Ordinea vizuală a Quattrocentoului*, Bucureşti, Editura Univers, 374 p. + 30 il.
19. **Francastel**, Pierre, *Realitatea figurativă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972.
20. **Frege**, Gottlob, *Sens et dénotation* (1892), in *Écrits logiques et philosophiques*, trad., Édition du Seuil, 1971, p. 102 – 126.
21. **Genette**, Gérard, *Figuri*, Editura Univers, 1978.
22. **Genette**, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Édition du Seuil, 1982.
23. **Groupe μ**, *Traité du signe visuel*, Paris, Édition du Seuil, 1992.
24. **Hufnagel**, Erwin, *Introducere în hermeneutică*, Bucureşti, Editura Univers, 1981.
25. **Kagan**, Moisei, *Morfologia artei*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1979.
26. **Kristeva**, Julia, *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse*, Édition du Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1969.
27. **Lafon**, Jacques, *Esthétique de l'image de synthèse*, Paris, L'Harmattan, 2000, 230 p.
28. **Leclerc**, Jacques, *Qu'est-ce-que la langue?*, Laval Québec, Mondia, 1989. Apud. : http://pedagogie.cegep-fxg.qc.ca/scriptorWeb/scripto.asp?resultat=403776

29. **McLuhan**, Marshall: *De la clişeu la arhetip*, în antologia McLuhan, *Mass-media şi mediul invizibil*, Bucureşti, Editura Nemira, 1997.
30. **McLuhan**, Marshal, *Galaxia Gutenberg*, Bucureşti, Editura Politică, 1975, 456 p.
31. **Marcus**, Solomon, *Semnificatie si comunicare în lumea contemporana*, Bucuresti, Editura Politica, 1985.
32. **Marin**, Louis, *Detruire la peinture*, Paris, Editions Galilee, 1977.
33. **Marin**, Louis, *Éléments pour une sémiologie picturale*, în B. Teyssèdre şi alţ., *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art.* Bruxelles, La Connaissance, 1969; Reeditat în *Études sémiologiques*, p.17 – 45.
34. **Martinet**, André, *Lingvistica, limbajul şi limba*, Fragmente în capitolul 1 al volumului *Elemente de Lingvistică*, 1967, traducere şi adaptare în limba română de Paul Miclău, 1970, p. 23 – 28, 31 – 34, 36 – 37.
35. **Moeschler**, Jacques şi **Reboul**, Anne, *Dicţionar enciclopedic de pragmatică*, Cluj, Editura ECHINOX, 1999, 558 p.
36. **Morar**, Vasile, *Estetica. Interpretări şi texte*, Universitatea din Bucureşti, 2003.
37. **Morawski**, Stefan, *The Basic Functions of Quotation*, în **Greimas**, Algirdas J., *Sign, Language, Culture*, 1970, p. 690 – 705.
38. **Morris**, Charles W., *Foundations of the Theory of Signs*, articol pentru l'*International Encyclopedia of Unified Science*, vol. I, n° 2, Chicago, 1938, p. 77 – 138, reprint în *Writings on the General Theory of Signs*, La Haye, 1971. Trad. fr. de J.-P. Paillet în *Langages*, n° 35, sept. 1974, p. 17.
39. **Morris**, Charles W., *Signs, Language and Behavior*, Englewood Cliffs, 1946.
40. **Ogden**, Charles, and **Richards**, Ivor, *The Meaning of Meaning*, Editura Paul Kegan, Londres, 1923.
41. **Paivio**, A., *Imagery and Verbal Processes*. New York: Holt, Rinehart &Winston, 1971.
42. **Pasco**, Allan H., *Allusion. A Literary Graft*, Editura Kansas University Press, 1995.
43. **Pentru o teorie a textului. Anthologie « Tel Quel » 1960 – 1971**, Bucureşti, Editura Univers, 1980.
44. **Petrescu**, Ioana Em., *Filosofia poststructuralistă a lui Derrida şi soluţiile criticii contemporane*, în *Revista de Istorie şi Teorie Literară* (an XXXII, nr. 4, oct.-dec. 1984, p. 30 – 35; an XXXIII, nr. 1, ian.-mart. 1985, p. 69 – 72; an XXXIII, nr. 2, apr.-iun. 1985, p. 59 – 69).
45. **Peirce**, Charles *Écrits sur le signe*, Paris, 1978.
46. **Plett**, Heinrich F., *Știința textului și analiza de text. Semiotică. Lingvistică. Retorică*, București, Editura Univers, 1983.
47. **Ricalens-Pourchot**, Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Edition Armand Colin, 2003, 218 p.
48. **Riffaterre**, Michael, *La trace de l'intertexte*, în *La pensée*, nr. 215, octobre, 1980, p. 4 – 18.
49. **Riffaterre,** Michael, *L'intertexte inconnu*, în *Littérature*, nr. 41, fevrier, 1981, p. 4 – 7.
50. **Riffaterre**, Michael, *Sémiotique intertextuelle: l'interprétant*, în *Revue d'Esthétique*, 1979a, 1 – 2, p. 128 – 150.
51. **Rousseau**, André, *Quelques aspects de la philosophie du langage (Frege, Husserl, Wittgenstein) et leur incidence en linguistique*, in https://germanica.revues.org/2472.
52. de **Saussure**, Ferdinand, *Curs de lingvistică generală*, Iaşi, Editura Polirom, 1998, 430 p.
53. **Semiotica matematică a artelor vizuale**, sub coordonarea prof. Solomon **Marcus**. Bucureşti, Editura Științifică și Enciclopedică,1982.
54. **Ştefănescu**, Dorin, *Teoria textului*, in http://facultate.regielive.ro/cursuri/filologie/teoria-textului-118009.html
55. **Tarasti**, Eero, *Existential Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001.
56. **Todorov**, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Édition du Seuil, 1977. Trad. rom. : **Todorov**, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, București, Editura Univers, 1983.
57. **Topolsky**, Jerzy, *Metodologia istoriei*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1987, 474 p.
58. **Лотман**, Юрий М., *Об искусстве*, Editura *Искусство*, Санкт-Петербург, 1998.
59. **Лотман**, Юрий М., *Проблемы цельности и связности текста*, Москва, Editura *Наука*, 1982.
60. **Лотман**, Юрий М., *Статьи по семиотике и топологии культуры*, Таллин, Editura «Александра»,1992.
61. **Лотман**, Юрий М., *Структура художественного текста*, Москва, Editura *Наука*, 1970.
62. **Успенский**, Борис А., *Семиотика искусства*, Москва, Editura *Школа "Языки русской культуры"*, 1995.

DOMENIUL: BIZANTINOLOGIE, CERCETARE MONUMENTE, ISTORIA ARTEI ORTODOXE, ISTORIA LITERATURII SLAVONE ŞI ROMÂNE VECHI, MEDIEVISTICĂ, PALEOGRAFIE, SURSE ISTORICE ŞI ARTISTICE, TEOLOGIE

63. **Augustin**, Aureliu, *Filosofii păgîni şi creştinismul*, în *Antologie din scrierile părinţilor latini*, Bucureşti, Editura Anastasia, 2000, p. 119 – 128.
64. **Avi-Yonah**, Michael, *Le symbolisme du zodiaque dans l'art judéo-byzantin*, în *ACIEB (XIV)*, V. 3, Bucarest, Editura Academiei RSR, 1976, p. 281 – 283.
65. **Babić**, Gordana, *L'Iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie)*, în *Зборник радова Византолошког Института*, *XIV/XV*, Београд, 1973, p. 173 – 189.
66. **Balş**, Ştefan; **Nicolescu**, Corina, *Mănăstirea Moldoviţa*, Bucureşti, Editura Academiei RPR, 1958.
67. **Bakalova**, Elka, *La société et l'art en Bulgarie au XIVe siècle. L'influence de l'hésychasme sur l'art*, în *ACIEB (XIV)*, V.II, Bucarest, Editura Academiei RSR, 1975, p. 33 – 38.
68. **Barbu**, Daniel, *Pictura murală din Ţara Românească în secolul al XIV-lea*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1986, 112 p.
69. **Barišić**, F., *Le siège de Constantinople par les Avars et les Slaves en 626*, în *Byzantion*, nr. 24, 1954, p. 371 – 395.
70. **Batariuc**, Paraschiva-Victoria, *Decorul ceramic al monumentelor din Moldova medievală (secolele XIV – XVII)*, în *SCIA, Seria AP*, T. 42, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1995, p. 3 – 17.
71. **Batariuc**, Paraschiva-Victoria, *Imagini ale cetăţii Sucevei în pictura murală din Moldova,* în *Sub Zodia Vătăşianu. Studii de istoria artei*, Cluj-Napoca, Editura Nereamia-Napocae, 2002, p. 59 – 65.
72. **Bălan**, Constantin, *Inscripții medievale și din epoca modernă a României. Județul istoric Argeș (sec. XIV – 1848*, București, Editura Academiei Române, 1994.
73. **Bălan**, Constantin, *Inscripții medievale și din epoca modernă a României. Județul istoric Vâlcea (sec. XIV – 1848*, București, Editura Academiei Române, 2005, 1348 p.
74. **Bătrîna**, Lia; **Bătrîna**, Adrian, *O primă ctitorie şi necropolă voievodală datorată lui Ştefan cel Mare: mănăstirea Probota*, în *SCIA, Serie AP*, T. 24, 1977, p. 205 – 229.
75. **Bătrîna**, Lia; **Bătrîna**, Adrian, *Biserica Sfântul Nicolae din Rădăuţi*, Piatra Neamţ, 2012, 522 p.
76. **Bârsanescu**, Ștefan, *Filosofii de la Suceviţa*, în *Magazin istoric*, Anul I, Bucureşti, 1967, nr. 8, p. 9 – 13.
77. **Bârsănescu**, Ștefan, *Pagini nescrise din istoria culturii româneşti (sec. X – XVI)*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1971, 304 p.
78. **Bees**, Nikos A., *Darstellungen altheidnischer Denker und Autoren in der Kirchenmalerei der Griechen*, în *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher*, IV, 1923, p. 107 – 128 şi p. 425 – 426.
79. **Benga**, Pr. Dr. Daniel, *Marii reformatori luterani şi Biserica Ortodoxă. Contribuţii la tipologia relaţiilor luterano-ortodoxe din secolul al XVI-lea*, Bucureşti, Editura Σοφία, 2003, 504 p.
80. **Besançon**, Alain, *L'Image interdite : une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Gallimard, 1994.
81. **Bobână**, Gheorghe, *O scriere inedită a lui Dosoftei: „Sibilele" din manuscrisul 161(38) de la Kiev*, în *Revista de filosofie şi drept*, Chişinău, 1993, nr. 3, p. 34 – 38.
82. **Bogdan**, Damian P., *Paleografia româno-slavă*, Bucureşti, Direcţia Generală a Arhivelor Statului din Republica Socialistă România, 1978, 491 p.
83. **Bogdan**, Ioan, *Cronice inedite atingătoare de istoria Românilor, adunate şi publicate cu traduceri şi adnotaţiuni*, Bucureşti, 1895.
84. **Bogdan**, Ioan, *Ein Beitrag zur bulgarischen und serbischen Geschichtschreibung*, în *Archiv für slavische Philologie*, 1891, nr.13, Editura Druck von Breitkopf & Härtel, p. 481 – 543.
85. **Bogrea**, Vasile, *Doi sfinxi ai picturilor murale de la mănăstirile Bucovinei:„Elen Astakoe" şi „Elen Zmovagl"*, în *Codrul Cosminului*, Anul II şi III, Cernăuţi, Editura Glasul Bucovinei, 1927, p. 607 – 608.
86. **Branişte**, Ene; **Branişte**, Ecaterina, *Dicţionar enciclopedic de cunoştinţe religioase*, Caransebeş, Editura diecezană Caransebeş, 2001, 560 p.
87. **Branişte**, Ene, *Liturgica generală*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993, 784 p.
88. **Branişte**, Ene, *Liturgica generală*, V.2, *Noţiuni de artă bisericească, arhitectură şi pictură creştină*, Galaţi, Editura Episcopiei Dunării de Jos, 2002, 250 p.

89. **Bréhier**, Louis, *La légende des Sages païens a Byzance*, în *Mélanges d'histoire du Moyen Âge dédiés à la mémoire de L.Halphen*, Paris, 1951, p. 61 – 69.
90. **Bucovina**. *La peinture murale moldave aux XVe – XVIe siècles*, Album, text de Răzvan **Theodorescu**, Bucureşti, Editura Comisiei Naţionale a României pentru UNESCO, 1994, 148 p.
91. **Bulgakov**, Serghei, *Icoana şi cinstirea sfintelor icoane*, Editura Anastasia, Bucureşti, 2000, 198 p.
92. **Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums**, introduction and notes by Alice **Bank**, Leningrad, Editura Aurora Art Publishers, 1977, 338 p. + 319 il.
93. **Cabasila**, Nicolae, *Tâlcuirea dumnezeieştii Liturghii*, **Branişte**, Ene, *Explicarea Sfintei Liturghii după Nicolae Cabasila*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1997, 416 p.
94. **Caproşu**, Ioan, *Vechea catedrală mitropolitană din Suceava. Biserica Sf. Ioan cel Nou*, Iaşi, Editura Mitropoliei Moldovei şi Sucevei, 1980, 124 p.
95. **Carli**, Enzo, *Il Duomo di Orvieto*, Rome, 1965, 40 p.+ 240 il.
96. **Cartojan**, Nicolae, *Cărţile populare în literatura românească*, V. I, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1974, 338 p.
97. **Cartojan**, Nicolae, *Cărţile populare în literatura românească*, V. II, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1974, 568 p.
98. **Cartojan**, Nicolae, *Istoria literaturii române vechi*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996, 484 p.
99. **Cartojan**, Nicolae, *Zapisul lui Adam*, Extras din *Arta şi Tehnica grafică*, caiet 3, martie 1938, Bucureşti, 1938, p. 9 – 14.
100. **Cassirer**, Ernst, *Filosofia formelor simbolice*, Vol. I, *Limbajul*, Bucureşti, Editura Paralela 45, 2008, 318 p.
101. **Cazacu**, Matei; **Dumitrescu**, Ana, *Culte dynastique et images votives en Moldavie au XVe siècle. Importance des modèles serbes*, în *Cahiers Balkaniques, Nr. 15*, 1990, p. 13 – 102.
102. **Cărţile populare în literatura românească**. Ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Ion C.Chiţimia şi Dan Simionescu, V. I, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1963, 454 p.
103. **Cărţile populare în literatura românească**. Ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Ion C.Chiţimia şi Dan Simionescu, V. II, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1963, 414 p.
104. **Cândea**, Virgil, *Mărturii româneşti peste hotare*, V. I, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1991, 602 p. + XXXII il.
105. **Cândea**, Virgil, *Raţiunea dominantă. Contribuţii la istoria umanismului românesc*. Cluj-Napoca, 1979, p. 271.
106. **Cernovodeanu**, Paul, *Vision de Byzance dans les Chronographes et autres textes historiques roumains des XVIIe et XVIIIe siècles*, în *ACIEB (XIV)*, V. II, Bucarest, Editura Academiei RSR, 1975, p. 529 – 534.
107. **Chiril al Alexandriei**, Sf., *Zece cărţi împotriva lui Iulian Apostatul*, Bucureşti, Editura Anastasia, 2000, 568 p.
108. **Christopher**, Walter, *The coronation of a co-emperor in the Skyllitzes Matritensis*, în *ACIEB (XIV)*, V. II, Bucarest, Editura Academiei RSR, 1975, p. 453 – 458.
109. **Cincheza-Buculei**, Ecaterina, *Le programme iconographique du narthex de l'église du monastère de Voroneţ*, în *RRHA, Série Beaux –Arts, T. XXX*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1993, p. 3 – 24.
110. **Cincheza-Buculei**, Ecaterina, *Sur la peinture du narthex de l'église du monastère de Bucovăţ (XVIe siècle): présence d'un peintre grec ignoré*, în *RRHA*, *Série Beaux – Arts, T. XXVI*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1989, p. 11 – 26.
111. **Cincheza-Buculei**, Ecaterina, *Menologul de la Dobrovăţ (1529)*, în *SCIA, Seria AP, T. 39*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1992, p. 7 – 32 .
112. **Cincheza-Buculei**, Ecaterina, *Pictura pronaosului bisericii mănăstirii Căluiu (sec. XVI)*, în *SCIA, Seria AP, T. 36*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1989, p. 19 – 30.
113. **Cincheza-Buculei**, Ecaterina, *Programul iconografic al gropniţelor moldoveneşti (secolul XVI)*, în *Artă românească / Artă europeană*, Oradea, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, 2002, p. 85 – 96.
114. **Cincheza-Buculei**, Ecaterina, *Tema „Menologului" din pictura Bisericii Mănăstirii Neamţ*, în *Artă. Istorie.Cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb*, Cluj-Napoca, Editura Nereamia Napocae, 2003, p. 135 – 142.

115. **Ciobanu**, Constantin I., ***„****Albina sărbească” – o sursă importantă în studiul profeţiilor înţelepţilor antici din pictura exterioară moldavă*, în culegerea de studii *Civilizaţia medievală şi modernă în Moldova (În honorem Demir Dragnev)* Chişinău, Editura Civitas, 2006, p. 297 – 304.
116. **Ciobanu**, Constantin I., *Aproximare la icoană*, în „*Arta – 1995*”, Chişinău, anuarul Institutul Studiul Artelor al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, 1995, p. 3 – 18.
117. **Ciobanu**, Constantin I., *„Asediul Constantinopolului” în pictura murală postbizantină din Moldova*, în „*Arta – 2002*”, Chişinău, anuarul Institutul Studiul Artelor al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, 2002, p. 35 – 38.
118. **Ciobanu**, Constantin I., *„Cinul” din pictura exterioară a Moldovei medievale şi „iconostasul înalt” rus,* în *Artă.Istorie.Cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb*, Cluj-Napoca, Editura Nereamia Napocae, 2003, p. 129 – 134.
119. **Ciobanu**, Constantin I., *De la „Heros”–ul antic la Sfântul Gheorghe. Încercare de interpretare iconografică şi etimologică a imaginii „Cavalerului Trac”*, în „*Arta – 1994*”, Chişinău, anuarul Institutul Studiul Artelor al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, 1994, p. 3 – 11.
120. **Ciobanu**, Constantin I., „*Geneza imaginii Asediul Constantinopolului” din pictura murală exterioară moldavă (rolul surselor literare şi al ilustraţiei de carte)*, în „*Arta – 2006*”, Seria *Arte vizuale*, Chişinău, 2007, p.5 – 9.
121. **Ciobanu**, Constantin I. *Istoria cercetării profeţiilor înţelepţilor antichităţii din pictura murală medievală*, în „*Arta – 2005*”, Chişinău, 2005, p.16 – 25.
122. **Ciobanu**, Constantin I., *O redacţie iconografică rară descoperită în pictura murală a altarului bisericii Sf. Nicolae a Mănăstirii Probota*, în „*Arta – 2003*”, Chişinău, anuarul Institutul Studiul Artelor al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, 2003, p. 19 – 22.
123. **Ciobanu**, Constantin I., *Pentru un studiu modern al iconografiei*, în revista „*Sud-Est*”, 2001, nr. 4, Chişinău, 2001, p. 111 – 113.
124. **Ciobanu**, Constantin I., *Profeţiile filosofilor antici din pictura murală de la mănăstirea Suceviţa,* în *Revista de istorie a Moldovei*, Nr. 1 – 2 (61,62), 2005, număr dedicat Simpozionului Internaţional „*Dinastia Movileştilor – interferenţe politice şi culturale ale elitelor din Europa Centrală şi de Est.* p. 58 – 62.
125. **Ciobanu**, Constantin I., *Pseudo-inscripţiile din pictura murală*, în revista „*Sud-Est Cultural*”, 2004, nr. 3, Chişinău, 2004, p. 125 – 136.
126. **Ciobanu**, Constantin I., *Repere mitologice indoeuropene la iconografia „Cavalerului Trac”*, în „*Moldova: Deschideri ştiinţifice şi culturale spre Vest*”, Congresul XVIII al Academiei Româno-Americane de Ştiinţe şi Arte (Chişinău, 13 – 16 iulie 1993), *Rezumate*, Vol. I, Chişinău, 1993, p. 109.
127. **Ciobanu**, Constantin I., *Topografia sacră a „Mandylionului”*, în „*Arta, 1999-2000*”, Chişinău, anuarul Institutul Studiul Artelor al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, 2000, p. 5 – 8.
128. **Ciobanu**, Constantin I., *Tradiţia „pseudoinscripţiilor” din pictura murală moldavă în contextul artei bizantine şi postbizantine*, în „*Arta – 2004*”, Chişinău, anuarul Institutul Studiul Artelor al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, 2004, p.13 – 22.
129. **Ciobanu**, Constantin I., *Stihia profeticului, Sursele literare ale imaginii „Asediul Constantinopolului” şi ale „profeţiilor” Înţelepţilor Antichităţii din pictura murală medievală moldavă*, Chişinău, Editura Business-Elite, 2007, 416 p.
130. **Ciobanu**, Constantin I., *Profeţiile înţelepţilor Antichităţii de la biserica Sfântul Gheorghe a mănăstirii Voroneţ*, în SCIA, AP, serie nouă, T. 1 (45), 2011, p. 11–32.
131. **Ciobanu**, Constantin I., *La symétrie «dissimulée» dans l'ordonnance des illustrations aux strophes de la deuxième moitié de l'Hymne Acathiste peintes sur la façade méridionale de l'église de la Décollation de Saint-Jean le Précurseur du village d'Arbore*, în RRHA, BA, T.XLVIII, 2011, p. 123 – 138.
132. **Ciobanu**, Constantin I., *Pictura exterioară din Moldova secolului al XVI-lea şi cea din Oltenia şi Muntenia de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi din prima jumătate a secolului al XIX-lea: Sursele literare ale profeţiilor înţelepţilor Antichităţii şi ale Sibilelor* în *Arta 2011* (Seria Arte vizuale – Visual Arts series, p. 13 –25) anuar al Institutului Patrimoniului cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova; Chişinău, 2011, http://www.arta.md/ upimg/2011/docs/ arta2011.pdf
133. **Ciobanu**, Constantin I., *Date noi referitoare la programul iconografic al bisericii Tuturor Sfinţilor din Părhăuţi*, în *Arta 2012* (Seria Arte vizuale – Visual Arts series), anuar al Institutului Patrimoniului cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova; Chişinău, 2012, p. 17 – 27.

134. **Ciobanu**, Constantin I., *L'iconographie orthodoxe du Sommeil de l'Enfant Jésus, «endormi comme un lion », et ses variantes roumaines*, in RRHA, BA, T.XLIX, 2012, p. 17 – 82.
135. **Ciobanu**, Constantin I., *Eroare şi adevăr în cercetarea iconografiei Părhăuţilor,* în SCIA, AP, serie nouă, T. 2 (46), 2012, p. 121 – 126.
136. **Ciobanu**, Constantin I., *Biserica din Lujeni: istoria cercetării monumentului şi specificul programului iconografic (L'église de Lujeni: l'histoire de l'étude du monument et les particularités du programme iconographique)*, în *Ars Transsilvaniae,* T. XXI, Editura Academiei Române, 2011, p. 5 – 14;
137. **Ciobanu**, Constantin I., Cinci exemple de inscripţii speculare chirilice din pictura medievală românească , in *Ars Transsilvaniae*, T. XXIII, Editura Academiei Române, 2013, p. 73 – 82
138. **Ciobanu**, Constantin I., *Le cycle de la Prédication des Apotres dans la peinture de l'église de l'Annonciation de la Vierge de Moldoviţa*, în RRHA, BA, T.L, 2013 (sub tipar).
139. **Ciobanu**, Constantin I., *Erorile din inscripţiile parietale slavone şi rolul lor în cercetarea picturii Moldovei medievale,* în Arta 2013 (Seria Arte vizuale – Visual Arts series) anuar al Institutului Patrimoniului cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova; Chişinău, 2013, (sub tipar).
140. **Ciobanu**, Ştefan, *Din legăturile culturale româno-ucrainene. Ioannichie Galeatovschi şi literatura românească veche*, în *Academia Română, Memoriile secţiunii literare*, Seria III, T.VIII, Bucureşti, 1936-1938, p. 143 – 232.
141. **Ciobanu**, Ştefan, *Domnitorul Moldovei Petru Rareş în literatura rusă veche,* în *Revista Istorică Română, T. XIV*, Bucureşti, 1945, p. 316 – 352.
142. **Ciobanu**, Ştefan, *Istoria literaturii române vechi*, Chişinău, Editura Hyperion, 1992, 702 p.
143. **Ciobanu**, Ştefan, *Dosoftei, mitropolitul Moldovei şi activitatea lui literară: contribuţie la istoria literaturii româneşti şi a legăturilor româno-ruse literare din secolul al XVII-lea*, Iaşi, 1918, 220 p.
144. **Ciurea**, D., *Relaţiile externe ale Moldovei în secolul al XVI-lea.Consideraţii de ansamblu,* în *Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie „A.D.Xenopol", T.X*, Iaşi, 1973, p. 1 – 47.
145. **Cizevsky**, Dmitry, *On the Question of Genres in Old Russian Literature*, in *Harvard Slavic Studies*. Vol. II. Cambridge, Mass., 1954. P. 111—112.
146. **Comarnescu**, Petru, *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei. Arhitectura şi fresca în sec. XV-XVI,* Suceava, Editura Casa regională a creaţiei populare, 1961, 350 p.
147. **Constantinescu**, Radu, *Moldova şi Transilvania în vremea lui Petru Rareş (1527 – 1546)*, Bucureşti, Editura Direcţiei generale a arhivelor statului din RSR, 1978, 272 p. + il.
148. **Coomaraswamy**, Ananda K., *The Tree of Jesse and Indian Parallels or Sources*, în *Art.Bulletin, XI*, 1929. p. 217.
149. **Coomaraswamy**, Ananda K., *The Tree of Jesse and Oriental Parallels*, în „*Parnassus"*, nr. 1 (Janvier), 1935, p. 18.
150. **Costea**, Constanţa, *Constantinopolul în iconografia tîrzie din Ţara Românească. 1. Surse literare noi în constituirea imaginii la sfîrşitul secolului al XVII-lea: o ipoteză*, în *SCIA, Seria AP,* T.40, 1993, p. 53 – 67.
151. **Costea,** Constanţa, *Despre reprezentarea sfântului Ioan cel Nou în arta medievală*, în *Revista monumentelor istorice, Anul LXVII, nr. 1 – 2*, Bucureşti, 1998, p. 18 – 35.
152. **Costea,** Constanţa, *Naosul Suceviţei*, în *Arta românească / Artă europeană. Centenar Virgil Vătăţianu*, Oradea, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, 2002, p. 105 – 116.
153. **Costea,** Constanţa, *Nartexul Dobrovăţului*. *„Dosar arheologic"*, în *Revista Monumentelor Istorice, LX, nr. 1*, Bucureşti, 1991, p. 10 – 22.
154. **Costea,** Constanţa, *Programe iconografice insuficient cunoscute. I. Biserica mănăstirii Suceviţa. Gropniţa. II. Biserica mănăstirii Dragomirna. Naos şi altar*, în *SCIA, Seria AP, T. 42*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1995, p. 71 – 75 + 2 pl.
155. **Crăciun**, episcop, dr. Casian, *Reprezentarea imnului Acatist în iconografia moldavă din secolul al XVI-lea*, Galaţi, Editura Episcopiei Dunării de Jos, 1999, p. 3 – 21.
156. **Crăciunaş**, Irineu, *Bisericile cu pictură exterioară din Moldova*, în *Mitropolia Moldovei şi Sucevei*, 1969, nr. 7-9, p. 406 – 444; 1970, nr. 3-6, p. 133 – 153; 1970, nr. 9-10, p. 480 – 520.
157. **Cronicile slavo-romîne din sec. XV-XVI**, publicate de Ioan Bogdan din *Cronicile medievale ale Romîniei*, Bucureşti, Editura Academiei RPR, 1959, 332 p.
158. **Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare**, culegere de studii îngrijită de M.Berza, Bucureşti, Editura Academiei RPR, 1964, 684 p.
159. **Damisch**, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Editura Flammarion, 1993, 478 p.

160. **Dan**, Dimitrie, *Ctitoria hatmanului Luca Arbure*, în *BCMI*, Anul XIX, nr. 1-3, Fasc. 47, 1926, Craiova, Editura Ramuri / Institutul de arte grafice, S.A., p. 37 – 46.
161. **Dan**, Dimitrie, *Biserica Sf. Gheorghe din Suceava*, în *BCMI*, Anul III, 1910, p. 134 – 139.
162. **Dan**, Dimitrie, *Mănăstirea şi comuna Suceviţa*, Bucureşti, 1923.
163. **Delvoye**, Charles, Arta bizantină, V. I – II, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976, 300 p. + 370 p.
164. **Demény**, Lajos, **Demény**, Lidia A., *Carte, tipar şi societate la Români în secolul al XVI-lea*, Bucureşti, Editura Kriterion, 1986, 350 p. + pl.
165. **Denize**, Eugen, *Moldova lui Petru Rareş între imperiali şi otomani*, în *Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie „A.D.Xenopol”*, Iaşi, T. XXVI, 1989, p. 235 – 247.
166. **Dicţionar de artă**, *Forme, tehnici, stiluri artistice*, (A-M), V. 1, Bucureşti, Editura Meridiane, 1995, 294 p.
167. **Dicţionar de artă**, *Forme, tehnici, stiluri artistice*, (N-Z), V. 2, Bucureşti, Editura Meridiane, 1998, 222 p.
168. **Dionisie din Furna**, *Carte de pictură*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1979, 280 p.
169. **Dionisie pseudo-Areopagitul**, *Despre numele divine. Teologia mistică*, Traducere de Cicerone **Iordăchescu** şi Theofil **Simenschy**, Iaşi, Editura Institutul European, 1993, 192 p.
170. **Dosoftei**, *Opere*, V. I. *Versuri*, Bucureşti, 1978, p. 373.
171. **Dragnev**, Demir; **Gumenâi**, Ion, *Paleografia slavo-română şi româno-chirilică*, Chişinău, Editura Civitas, 2003, 144 p.
172. **Dragnev**, Emil, *Note privitoare la pictura „înţeleaptă” din Moldova medievală*, în *Movileştii. Istorie şi spiritualitate românească*. Vol. III, *Artă şi restaurare*, Sfânta Mănăstire Suceviţa, 2007, p. 97 – 114.
173. **Drăguţ**, Vasile, *Arta gotică în România*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1979, 400 p.
174. **Drăguţ**, Vasile, *Arta românească. V.1, Preistorie, antichitate, ev mediu, renaştere, baroc*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1982, 520 p.
175. **Drăguţ**, Vasile, *Dicţionar enciclopedic de artă medievală românească*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, 1976, 330 p.
176. **Drăguţ**, Vasile, *Dobrovăţ*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1984, 56 p + 86 il.
177. **Drăguţ**, Vasile, *Dragoş Coman maestrul frescelor de la Arbore*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1969, 40 p. + 78 il.
178. **Drăguţ**, Vasile, *Du nouveau sur les peintures murales extérieures de Moldavie. Considerations historiques et iconografiques*, în *RRH*, 1987, nr. 1-2, p. 49 – 84.
179. **Drăguţ**, Vasile, *Humor*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1973, 40 p. + il.
180. **Dujcev**, Ivan, *La conquete turque et la prise de Constantinople dans la litterature slave contemporaine*, în *Byzantinoslavica*, T.VII, nr. 2, Prague, 1956, p. 276 – 340.
181. **Dujcev,** Ivan, *Nouvelles données sur les peintures des philosophes et des écrivains païens à Bačkovo*, în *Revue d'études sud-est européennes, T. IX, nr. 3*, 1971, p. 391 – 395.
182. **Dumitrescu,** Ana, *Les représentations moldaves du jugement dernier dans la première moitié du XVIe siècle*, în *Institutul român de cercetări-Freiburg* (Germania), *Buletinul bibliotecii române, V. XI(XV), serie nouă*, 1984, Freiburg im Branau, p. 337 – 372.
183. **Dumitrescu**, Sorin, *Chivotele lui Petru Rareş şi modelul lor ceresc*, Bucureşti, Editura Anastasia, 2001, 404 p.
184. **Duţu**, Alexandru, *Cărţile de înţelepciune în cultura română*, Bucureşti, Editura Academiei, 1972, 168 p.
185. **Erbse**, Hartmut, *Fragmente griechischer theosofien*, în *Hamburger Arbeiten zur Altertumswissenschaft, band 4*, Hamburg, Editura Hansischer Gildenverlag, 1941, 235 p.
186. **Eşanu**, Andrei, *Cultură şi civilizaţie medievală românească*, Chişinău, Editura ARC, 1996, 272 p.
187. **Eusèbe de Césarée**, *Histoire ecclésiastique, Livres I – IV*, Texte grec, traduction et annotation par Gustave Bardy, Paris, Les éditions du cerf, 1952, VIII + 215 p.
188. **Evanghelii apocrife**, trad. de Cristian Bădiliţă, Iaşi-Bucureşti, Editura Polirom, 2002, 276 p.
189. **Evdokimov**, Paul, *Rugăciunea în Biserica de Răsărit*, Iaşi, Editura Polirom, 1996.
190. **Frolow** A., *Le culte de la relique de la vraie croix à la fin du Ve et au début du VIIe siècles*, în *Byzantinoslavica, XXII, nr.2*, Prague, 1961, p. 320 – 339.
191. **Garidis**, Miltiadis-Miltos, *Contacts entre la peinture de la Grèce du nord et des zones centrales balkaniques avec la peinture moldave de la fin du XVe siècle*, în *ACIEB (XIV), V.II*, Bucarest, Editura Academiei RSR, 1975, p. 563 – 569.

192. **Garidis**, Miltiadis-Miltos, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination etrangère*, Athènes, EdituraC.Spanos, Librairie des amis des livres, 1989, 417 p.+ 251 il.
193. **Garidis**, Miltiadis-Miltos, *La représentation des „nations” dans la peinture post-byzantine,* în *Byzantion*, *T. 39*, Bruxelles, 1969 (1970), p. 86 – 103.
194. **Garidis**, Miltiadis-Miltos, *Notes sur l'iconographie des sièges de Constantinople,* în *Byzantinisch-Neugriechischen Jährbucher,* 1977, p. 99 – 114.
195. **Gîndirea Evului Mediu. Între Antichitate şi Renaştere**, traducere, selecţia textelor, note de Octavian Nistor, Vol. 1-2, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, 312 p., 340 p.
196. **Gombrich**, Ernst H., *Artă şi iluzie*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1973, 534 p.
197. **Gorovei**, Ştefan S., *Petru Rareş*, Bucureşti, Editura Militară, 1982, 229 p. + il.
198. **Gouillard**, J., Recenzie la ***Nandriş** Grigore, Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural Painting of Eastern Europe,* în *Byzantinoslavica*, *XXXII, nr. 2*, Prague, 1971, p. 346 – 347.
199. **Grabar**, André, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, Editura Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1928, p. 278 – 279 şi p. 306 – 307.
200. **Grabar**, André, *La représentation des « peuples » dans les images du Jugement dernier en Europe orientale,* în *Byzantion*, *T. 50,* Bruxelles, 1980, p. 186 – 197.
201. **Grabar**, André, *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, EdituraCollège de France, *Fondation Schlumberger pour les études byzantines, V. I – II*, 1968, 1018 p.
202. **Grabar**, André, *L'art profane à Byzance*, în *ACIEB (XIV)*, *V.I*, Bucarest, Editura Academiei RSR, 1974, p. 317 – 341.
203. **Grabar**, André, *Les Croisades de l'Europe orientale dans l'Art*, în *Mélanges offerts à Charles Diehl*, Vol. II, Paris, 1930, p. 19 – 27.
204. **Grabar**, André, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge*, Paris, Editura Flammarion, 1979, 1994, 444 p.
205. **Grabar**, André, *L'origine des façades peintes des églises moldaves*, în *Mélanges offerts à Nicolae Iorga*, Paris, 1935, p. 365 – 383.
206. **Grabar**, André, *Un cycle des „capitales” chrétiennes dans l'art moldave du XVIe siècle*, în *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 21, Wien, 1972, p. 125 – 130.
207. **Grabar**, André, *Un graffite slave sur la façade d'une église de Bucovine*, in: *Revue des études slaves*, T. 23, fascicule 1 – 4, 1947, p. 93.
208. **Grecu**, Vasile, *Antike Philosophen in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, în *Comptes rendus du Congrès des études byzantines de Bucarest*, Bucureşti, 1923
209. **Grecu**, Vasile, *Cărţi de pictură bisericească bizantină. Introducere şi ediţie critică a versiunilor româneşti atât după redacţiunea lui Dionisie din Furna, tradusă la 1805 de arhimandritul Macarie, cât şi după alte redacţiuni mai vechi traduceri anonime*, Cernăuţi, Tiparul „Glasul Bucovinei”, 1936.
210. **Grecu**, Vasile, *Contribuţii la studiul izvoarelor manualului de pictură bizantină*, în *Închinare lui Nicolae Iorga cu prilejul împlinirii vîrstei de 60 de ani*, Cluj, Editura Institutului de Istorie Universală, 1931, p. 189 – 195.
211. **Grecu**, Vasile, *Darstellungen Altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, în *Bulletin de la section historique de l'Académie Roumaine, T.XI*, *Congrès de byzantinologie de Bucarest*, *Mémoires*, Bucarest, Editura Cultura naţională, 1924, p. 1 – 68.
212. **Grecu**, Vasile, *Eine Belagerung Konstantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei*, în *Byzantion*, T.I, 1924, p. 273 – 289.
213. **Grecu**, Vasile, *Filosofi păgâni şi sibile*, Extras din „*Arta şi tehnica grafică*”, Caiet 10, Bucureşti, 1940, p. 30 – 41.
214. **Grecu**, Vasile, *Influenţe sârbeşti în vechea iconografie bisericească a Moldovei*, în *Codrul Cosminului*, nr. IX, Cernăuţi, Institutul de Arte Grafice şi Editura Glasul Bucovinei, 1935, p. 235 – 242.
215. **Grecu**, Vasile, *La chute de Constantinople dans la littérature populaire roumaine*, în *Byzantinoslavica*, XIV, Prague, 1953, p. 55 – 81.
216. **Grecu**, Vasile, *Manualul de pictură a lui Dionisie din Furna în româneşte*, Extras din *Codrul Cosminului*, nr. VII, Cernăuţi, Institutul de Arte Grafice şi Editura Glasul Bucovinei, 1931, p. 51 – 59.
217. **Grecu**, Vasile, *Neue Quellen zu der 'Ερμηνία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης des Dionysos von Phourna* (rezumé), în „Section d'Archéologie et de Philologie Byzantines” din *Comptes rendus du Congrès des études byzantines de Bucarest*, Bucureşti, 1923, p. 73 – 74.

218. **Grecu**, Vasile, *O ediţie critică a manualului de pictură bizantină*, în *Codrul Cosminului*, nr. IX, Cernăuţi, Institutul de Arte Grafice şi Editura Glasul Bucovinei, 1935, p. 105 – 128.
219. **Grecu**, Vasile, Recenzie la ***Henry**, Paul*: *Folklore et iconographie religieuse*, în *Codrul Cosminului*, Anul IV şi V, 1927-1928, Cernăuţi, Institutul de Arte Grafice şi Editura Glasul Bucovinei,1929, p. 601 – 604.
220. **Grecu**, Vasile, Recenzie la ***von Premerstein**, A.*: *Griechisch-heidnische Weise als Verkünder christlichen Lehre in Handschriften und Kirchenmalereien*, în *Codrul Cosminului*, Anul IV şi V, 1927 – 1928, Cernăuţi, Institutul de Arte Grafice şi Editura Glasul Bucovinei,1929, p. 608.
221. **Grecu**, Vasile, Recenzie la ***Tafrali**, Oreste*: *Le siège de Constantinople dans les fresques des églises de Bucovine, din Mélanges offerts à Gustave Schlumberger, Paris, 1924, V. II, p. 456 – 461*, în *Codrul Cosminului*, Anul IV şi V, 1927-1928, Cernăuţi, Institutul de Arte Grafice şi Editura Glasul Bucovinei, 1929, p. 607 – 608.
222. **Grecu**, Vasile, *Versiunile româneşti ale erminiilor de pictură bizantină*, în *Codrul Cosminului*, Anul I, 1924, Cernăuţi, Editura Glasul Bucovinei, 1925, p. 109 – 174.
223. **Grecu**, Vasile, *Viaţa Sfântului Nifon. O redacţiune grecească inedită*, Bucureşti, Institutul de istorie naţională din Bucureşti, 1944, 195 p. + 5 pl.
224. **Grigorescu**, Florin, *Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava în viaţa credincioşilor*, Suceava, Editura Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuţilor, 2003, 208 p.
225. **Guilland**, Rodolphe, *Études de topographie de Constantinople byzantine*, *V. I-II*, Amsterdam, Editura Academie-Verlag-Berlin in Arbeitsgemeinschaft mit Adolf M. Hakkert, seria: Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin.Institut für Griechisch-Römische Altertumskunde. *Berliner Byzantinistische Arbeiten*, *Band 37*, 1969.
226. **Guillou**, André, *La civilisation byzantine*, Paris, Editura Les Éditions Arthaud, seria *Les grandes civilisations*, 1990, 454 p.
227. **Guillou**, André, *La culture slave dans la Katepanat d'Italie (Xe-XIe siecles)*, în *Славянские культуры и Балканы*,1, Sofia, Editura Издательство Болгарской Академии Наук, 1978, p. 267 - 274.
228. **Haleatovskyj**, Ioannykij, *Cheia înţelesului*, Bucureşti, Editura Libra, 2000, 220 p.
229. **Haussig**, H.W., *Histoire de la Civilisation Byzantine*, Paris, Editura Librairie Jules Tallandier, 1971, 464 p. + 169 il.
230. **Henry**, Paul, *Folklore et iconographie religieuse. Contribution à l'étude de la peinture moldave*, în *Bibliothèque de l'Institut français de Hautes-Études en Roumanie*, I , *Mélanges*, 1927, p. 63 – 97.
231. **Henry**, Paul, *L'arbre de Jessé dans les églises de Bukovine*, în *Extrait de la Bibliothèque de l'Institut français de Hautes-Études en Roumanie*, II , *Mélanges*, 1928, Bucarest, Editura Cultura naţională, 1929. p 1 – 31.
232. **Henry**, Paul, *Monumentele din Moldova de Nord. De la origini pînă la sfîrşitul secolului al XVI-lea. Contribuţii la studiul civilizaţiei moldave*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1984, 301 p.
233. **Henry**, Paul, *Quelques notes sur la representation de l'Hymne Akathiste dans la peinture murale exteriaure de Bukovine,* în *Extrait de la Bibliothèque de l'Institut français de Hautes-Études en Roumanie*, II , *Mélanges*, 1928, Bucarest, EdituraCultura naţională, 1929. p. 33 – 49.
234. **Histoire de l'Art**, T. I, 2-ème partie, *Des Début de l'Art Chrétien à la Fin de la Période Romane*, publiée sous la direction de André Michel, Paris, Editura Librairie Armand Colin, 1905, p. 437 – 956.
235. **Holl**, O., articolul „*Philosoph, Philosophen*", în *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, *Band 3*, Roma, Freiburg, Basel, Editura Herder, 1971.
236. **Iliopoulou-Rogan**, Dora, *Peinture murale de la période des Paléologues représentant d'une manière originale la partie majeure de l'office liturgique*, în *ACIEB (XIV), V. III*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1976, p. 419 – 426 + il.
237. **Inscripţiile medievale ale României**, (introducere de Alexandru Elian), Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1965.
238. **Iorga**, Nicolae, *Bizanţ după Bizanţ*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1972, 300 p.
239. **Iorga**, Nicolae, *Inscripţii din bisericile României*, Vol. I-II, Bucureşti, 1905, 1908.
240. **Iorga**, Nicolae, *Istoria literaturii religioase a românilor până la 1688*, Bucureşti, 1904, p. 179.
241. **Iorga**, Nicolae, Recenzie la **Grecu**, Vasile: *Darstellungen Altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes* din *Bulletin de la section historique de l'Académie Roumaine, T.XI*, *Congrès de byzantinologie de Bucarest*, *Mémoires* (Bucarest,1924) în *Revue historique du sud-est européen*, *II-ème année*, Paris, 1925, nr. 7-9, p. 291.

242. **Iorga**, Nicolae, *Une source négligee sur la chute de Constantonople*, în *Académie Roumaine, Bulletin de la section Historique*, III, 1927, p. 69 – 88.
243. **Isar** Nicoletta, *L'iconicité du texte dans l'image post-bizantine moldave: une lecture hésyhaste*, în revista "*Byzantinoslavica*", nr. LIX, 1998, p. 92 – 112.
244. **Istoria Artelor Plastice în România**, redactată de un colectiv sub îngrijirea acad. Prof. George Oprescu, Vol. I – II, Bucureşti, Editura Meridiane, 1968, 1970.
245. **Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie**. Ediţie facsimilată după unicul manuscris păstrat, Transcriere, traducere în limba română şi studiu introductiv de Prof. Dr. G. Mihăilă, Bucureşti, Editura Roza vânturilor, 1996, CXCVI p. + 430 p.
246. **Jakó**, Sigismund; **Manolescu**, Radu, *Scrierea latină în Evul Mediu*, Bucureşti, 1971.
247. **Janin**, R., *Constantinople byzantine. Développement urbain et répertoire topographique*. Paris, Editura Institut français d'études byzantines, 1950, XXVII + 483 p. + 15 f.h.
248. **Janin**, R., *La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin*, *Première partie: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique, T. III, Les églises et les monastères,* 2-ème Editura, Paris, 1969.
249. **Kazhdan**, Alexander P.; **Cutler**, Anthony, articolul „*Philosopher*", în *The Oxford Dictionary of Byzantium, Vol. 3*, Preparated at Dumbarton Oaks, New York – Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 1658.
250. **Kozak**, Eugen A., *Die inschriften aus der Bukovina: Epigraphische beiträge zur quellen kunde der landes – und Kirchengeschichte, Teil I*, Wien, 1903, 214 p.
251. **Krumbacher**, Karl, *Geschichte der Byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum ende Öströmischen reiches (527-1453)*, München, Editura C.H.Beck'sche Verlags-buchhandlung, Oskar Beck, 1897, 1436 p.
252. **Lafontaine-Dosogne**, J. *L'illustration de la première partie de l'Hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de l'Enfance de la Kariye-Djami*, în „*Byzantion*", T. 54, Bruxelles, 1984, p. 648 – 702.
253. **Lampsides**, O., *Μῖκρὰ συμβολὴ εἰς τὰς παραστάσεῖς ἀρχαίων φῖλοσόφων εἰς ἐκκλησίας*, în: „*Θεολογία*", nr. 44, 1973, p. 351 – 353.
254. **Le Goff**, Jacques, *Imaginarul medieval*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1991, 462 p.
255. **Le Goff**, Jacques, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, EdituraArthaud, 1964, 694 p.+ 246 il.
256. **Lejbowicz**, Max, *Au-delà de l'illustration. Texte et image au Moyen Âge, approches méthodologiques et pratiques*, éd. René Wetzel et Fabrice Flückiger, in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2009.
257. **Lihaciov**, Dmitri S., *Prerenaşterea rusă. Cultura Rusiei în vremea lui Rubliov şi a lui Epifanie Preaînţeleptul (Sfîrşitul secolului al XIV-lea – începutul secolului al XV-lea)*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1975, 300 p.
258. **Luţia**, Oreste, *Legenda Sf. Ioan cel Nou dela Suceava în frescurile din Voroneţ*, în *Codrul Cosminului*, Buletinul Institutului de Istorie şi Limbă, Anul I, 1924, Cernăuţi, 1925, p. 281 – 354.
259. **Maguire**, Henry, *The iconography of Symeon with the Christ in Byzantine Art*, în *Dumbarton Oaks Papers, nr. 34-35*, Washington, 1980-1981, p. 261 – 269.
260. **Maguire**, Henry, *Byzantine Rhetoric, Latin Drama and the Portrayal of the New Testament*, în *Rhetoric in Byzantium. Papers from the 35th Spring Symposium of Byzantine Studies (Exter College, University of Oxford, March 2001)*, E. Jeffreys (Editura), Aldershot, Ashgate, 2003, republicat în: **Maguire**, Henry, *Image and Imagination in Byzantine Art*, Aldershot, Ashgate: *Variorum Collected Studies*, 2007,
261. **Makarios Simonopetritul**, Ieromonah, *Triodul explicat.Mistagogia timpului liturgic*, Ediţia a 2-a, Sibiu, Editura Deisis, 2003, 560 p.
262. **Malalae**, Ioannis, *Chronographia*, Bonnae, Editura L.Dindorfi, 1831.
263. **Mâle**, Emile, *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, Editura Librairie Armand Collin, 1928, p. 168-175.
264. **Mâle**, Emile, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*. *Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Editura Librairie Armand Collin, 1948, 768 p.
265. **Mareş**, Ştefan, *Genuri şi specii ale literaturii bizantine*, Baia Mare, Universitatea de Nord, 2009.
266. **Maxim Grecul**, Sf., *Adevăr şi minciună. Scrieri dogmatico-polemice*, V. II, Galaţi, Editura Bunavestire, 2003, 424 p.
267. **Maxim Grecul**, Sf., *Tâlcuiri şi sfaturi*, Galaţi, Editura Egumeniţa, 2004, 236 p.

268. **Maxim Grecul**, Sf., *Viaţa şi cuvinte de folos*, V. I, Galaţi, Editura Bunavestire, 2002, 362 p.
269. **Maxim Mărturisitorul**, Sf., *Mystagogia. Cosmosul şi sufletul. Chipuri ale bisericii*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2000, 112 p.
270. **Miclea**, Ion; **Florescu**, Radu, *Probota*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1978, 42 p. + 89 il.
271. **Mijović**, Pavle, *Les ménologes en Roumanie et en Serbie médiévale*, în *ACIEB (XIV)*, V. II, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1975, p. 579 – 585 + il.
272. **Mijović**, Pavle, *Menolog : istorijsko-umetnička istraživanja*, în *Arheološki institut. Posebna izdanja*, T. 10, Beograd, 1973.
273. **Milanović**, Vesna, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. A Contribution to the Research of the Theme*, în: "*Зограф", nr. 20*, p. 53 şi urm., nota 56.
274. **Miles**, George C., *Painted pseudo-kufic ornementation in byzantine churches in Greece*, în *ACIEB (XIV), V. III*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1976, p. 373 – 377+ 27 fig.
275. **Millet**, Gabriel, *Monument de l'Athos.V. I. Les peintures*. Paris, Editura Librairie Ernest Leroux, 1927, Album – 264 pl. il.
276. **Millet**, Gabriel, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos*, Paris, éd. Albert Fontemoing, 1904, p. 400.
277. **Mircea**, Ion Radu, Relations littéraires entre Byzance et les Pays Roumains, în *ACIEB (XIV)*, V. I, Bucarest, Editura Academiei RSR, 1974, p. 485 – 496.
278. **Moran,** Neil K., *Singers in late byzantine and slavonic painting*, Leiden, Editura E.J.Brill, 1986, 137 p.
279. **Moreschini**, Claudio; **Norelli**, Enrico, *Istoria literaturii creştine vechi greceşti şi latine, V. 1, De la Apostolul Pavel la Constantin cel Mare*, Iaşi, Editura Polirom, 2001, 480 p.
280. **Moreschini**, Claudio; **Norelli**, Enrico, *Istoria literaturii creştine vechi greceşti şi latine, V. II/ 1, De la Conciliul de la Niceea pînă la începuturile Evului Mediu*, Iaşi-Bucureşti, Editura Polirom, 2004, 400 p.
281. **Moreschini**, Claudio; **Norelli**, Enrico, *Istoria literaturii creştine vechi greceşti şi latine, V. II/ 2, De la Conciliul de la Niceea pînă la începuturile Evului Mediu*, Iaşi-Bucureşti, Editura Polirom, 2004, 398 p.
282. **Moxa**, Mihail, *Cronica universală*, Ediţie critică de G.Mihăilă, Bucureşti, Editura Minerva, 1989, 588 p.
283. **Mureşan**, Dan Ioan, *Rêver Byzance. Le dessein du prince Pierre Rareş de Moldavie pour libérer Constantinople*, în *Académie Roumaine. Société roumaine d'études byzantines, Études byzantines et post-byzantines, IV*, Iaşi, Editura Trinitas, 2001, p. 207 – 265.
284. **Musicescu**, Maria Ana, *Consideraţii asupra picturii din altarul şi naosul Voroneţului*, în; *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare*, culegere de studii îngrijită de M.Berza, Bucureşti, Editura Academiei RPR, 1964, p. 363 – 418.
285. **Musicescu**, Maria Ana; **Berza**, M., *Mănăstirea Suceviţa*, Bucureşti, EdituraAcad. RPR, 1958, 198 p.
286. **Musicescu**, Maria Ana, *Relations artistiques entre Byzance et les Pays Roumains (IVe –XVe siècles). État actuel de la recherche*, în *ACIEB (XIV)*, V. I, Bucarest, Editura Academiei RSR, 1974, p. 509 – 525.
287. **Musicescu**, Maria Ana; **Ulea**, Sorin, *Voroneţ*, Editura a 2-a, Bucureşti, Editura Meridiane, 1971, 24 p.+ 59 il.
288. **Mysliveć**, J., *Ikonografie Akathistu Panny Marie*, în *Seminarum Kondakovianum,. Recueil d'études. Archéologie. Histoire de l'Art. Études byzantines. V*, Prague, éd. Institut Kondakov, 1932, p. 97 – 130.
289. **Nandriş**, Grigore, *Contribution à l'étude de la peinture murale de Lavra*, în *Le millénaire du Mont Athos, II*, Venice-Chevetogne, 1965, p. 267 – 274.
290. **Nandriş**, Grigore, *Umanismul picturii murale postbizantine din Estul Europei*, în *Umanismul picturii murale postbizantine, V.II*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1985, 238 p.
291. **Nasta**, Aurora, *Sources orientales dans l'iconographie sud-est européenne. L'arbre de Jessé,* în *Actes du premier Congres international des études balkaniques et sud-est européennes: Sofia, 26.08. 1966 – 01. 09. 1966*, T. II, *Archéologie, Histoire de l'antiquité, Arts*. Sofia, 1969, p. 899 – 909.
292. **Nastase**, Dumitru, *Biserica din Bălineşti şi pictura ei exterioară*, în *SCIA, Seria AP, T. 43*, Bucureşti, 1996, p. 3 – 18.
293. **Nastase**, Dumitru, *Ideea imperială în Ţările Române. Geneza şi evoluţia ei în raport cu vechea artă românească (secolele XIV-XVI)*, Athènes, Fondation Européenne Dragan, 1972, 30 p. + il.
294. **Nastase**, Dumitru, *L'héritage imperial byzantin dans l'art et l'histoire des Pays Roumains*, Milano, Fondation Européenne Dragan, 1976, p. 1 – 17.
295. **Nastase**, Dumitru, *Une chronique byzantine perdue et sa version slavo-roumaine (La chronique de Tismana, 1411 – 1413)*, în *Cyrillomethodianum, IV*, Thessalonique, 1977, p. 100 – 171.

296. **Nava**, Antonia, *L'albero di Jesse,* în *Rivista del Real Instituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, V, fasc. III*, Rome, 1936.
297. **Năsturel**, Petre, *Une prétendue oeuvre de Grégoire Tsamblak: „Le martyre de Saint Jean le Nouveau"*, în *Actes du premier Congres international des études balkaniques et sud-est européennes: Sofia, 26.08. 1966 – 01. 09. 1966*, T. VII, *Littérature, Etnographie, Folklore*, Sofia, 1971, p. 345 – 351.
298. **Nicolescu**, Corina; **Miclea**, Ion, *Moldoviţa*. *Monument historique et d'art*, Bucarest, Editura Sport-Turism, 1978, 28 p. + 24 pl.
299. **Nyssen**, Wilhelm, *Pămînt cîntînd în imagini. Frescele exterioare ale mînăstirilor din Moldova*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1978, 196 p. + il.
300. **Ogden** Allan, *Revelations of Byzantium. The Monasteries and Painted Churches of Northern Moldavia*, cu o prefaţă de de Kurt W. Treptow şi cu imagini de Octavian Ion Penda, Iaşi, Oxford, Portlend, Editura The Center for Romanian Studies, 2001, 288 p.
301. **Pahomi**, Mircea, *Biserica Arbore – Judeţul Suceava*, în *Analele Bucovinei*, T. VIII, nr. 1, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2001, p. 83 – 103.
302. **Paleolog**, Andrei, *Pictura exterioară din Ţara Românească (secolele XVIII-XIX)*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1984, 108 p. + 75 il.
303. **Panaitescu**, P.P., *Manuscrisele slave din biblioteca Academiei R.P.R.*, Vol. 1, Bucureşti, Editura Academiei RPR, 1959, 408 p.
304. **Panaitescu**, P.P., *Catalogul manuscriselor slavo-române și slave din biblioteca Academiei Române*, Vol. II, Bucureşti, Editura Academiei Române, București, 2003, 516 p.
305. **Panofsky**, Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, 216 p. + 48 il.
306. **Panofsky**, Erwin, *Artă şi semnificaţie*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1980, 442 p.
307. **Patrologiae. Cursus completus. Patres graeci**. Accurante J.-P. Migne, Paris, T. 23, Homilia **Athanasii Magni**, *Commentarius de Templo Athenarum*, col. 1427 – 1430.
308. **Patrologiae. Cursus completus. Patres graeci**. Accurante J.-P.Migne, Paris, T. 97, *Richardi Bentleii Epistola*, col. 722 – 723.
309. **„Petru Rareş"**. **Culegere de studii**. Redactor coordonator Leon **Şimanschi**, Bu-cureşti, Editura Academiei RSR, 1978, 336 p.
310. **Pictura murală din Moldova, Secolele XV-XVI**, text: Vasile **Drăguţ**, Antologie de imagini: Petre **Lupan**, Bucureşti, Editura Meridiane, 1982, 60 p. + 235 il.
311. **Platon**, *Republica*, în: **Platon**, *Opere*,V. 5, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986, 504 p.
312. **Plinivs** (cel Bătrân), *Naturalis Historia*. Enciclopedia cunoştinţelor din Antichitate, V. 5, Iaşi, Bucureşti, Editura Polirom, 2004. 264 p.
313. **Plutarh**, *Despre oracolele delfice*, Iaşi – Bucureşti, Editura Polirom, 2004, 224 p.
314. **Podlacha**, Wladyslaw, *Pictura murală din Bucovina*, în *Umanismul picturii murale postbizantine, V.I*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1985, 360 p.
315. **Pogonaţ**, Tatiana; **Boldura**, Oliviu, *Conservarea şi restaurarea picturilor murale exterioare de la Biserica Mănăstirii Voroneţ*, în *Monumente istorice şi de artă. Revista muzeelor şi monumentelor*, *Anul XX, nr. 2*, Bucureşti, 1989, p. 56 – 65.
316. **Popa**, Corina, *Bălineşti*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981, 48 p. + 69 il.
317. **Popa**, Corina, *Pictura bisericii mănăstirii Hurezi – realitate artistică şi culturală a veacului al XVII-lea*, în *SCIA, Seria AP, T. 33*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1986, p. 13 – 30.
318. **Popovich**, Ljubica D., *On the problem of a secular source for palaeologan paitting*, în *ACIEB (XIV)*, V. II, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1975, p. 239 – 244 + il.
319. **Premerstein**, A. von, *Ein Pseudo-Athanasianischer Traktat mit Apokryphen Philosophensprüchen im Codex Bodleianus Roe – 5*, în *„Είς μνή μην Σπ. Λάμβρον*", Atena, 1935, p. 177 – 189.
320. **Premerstein**, A. von, *Griechisch-heidnische Weise als Verkünder der christlichen Lehre in Handschriften und Kirchenmalereien,* în *Festschrift der Nationalbibliothek in Wien, herausgegeben zur Feier des 200jährigen Bestehens des Gebaudes*, Wien, 1926, p. 647 – 666.
321. **Premerstein**, A. von, *Neues zu den apokryphen Heilsprophezeiungen heidnischer Philosophen in Literatur und Kirchenkunst*, în *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher, IX*, 1932, p. 338 – 374.
322. **Probota Monastery**, The Restoration of the ~ (1996 – 2001), Paris, EdituraUNESCO, 2001, 410 p.+ 843 il. + 19 pl.

323. **Procopciuc**, Valerian, *Biserica parohială din Suceviţa*, în *Analele Bucovinei*, T. VIII, nr. 2, Bucureşti, Editura Academiei Române, p. 331 – 352.
324. **Puig i Cadafalch**, J., *Les églises de Moldavie. Contribution a l'étude des origines de leur forme décorative. – Une école parallèle pendant le XIème siècle dans l'Europe Occidentale*, în *Académie Roumaine. Bulletin de la Section Historique, T. XI, Congrès de Byzantinologie de Bucarest. Memoires*, Bucureşti, Editura Cultura naţională, 1924, p. 76 – 89.
325. **Puşcaşu**, Voica Maria, *Cercetări arheologice la Biserica Mănăstirii Probota, construită de voievodul Petru Rareş*, în *Revista monumentelor istorice, Anul LXVI, nr. 1 – 2*, Bucureşti, 1997, p. 8 – 24.
326. **Radojčić**, Swetosar, *Der Klassizismus und him entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des 14.Jahrhunderts bei den Orthodoxen Balkanslaven und den Rumänen*, în *ACIEB (XIV)*, V. I, Bucarest, Editura Academiei RSR, 1974, p. 189 – 205.
327. **Read**, Herbert, *Imagine și idee. Funcția artei în dezvoltarea conștiinței umane*, București, Editura Univers, 1970.
328. **Réau**, Louis, *Iconographie de l'art chrétien, T. II, P. I, Iconographie de la Bible. Ancien Testament*, Paris, Editura Presses Universitaires de France, 1956, p. 185, p. 217 – 218, p. 233, p. 345 – 426.
329. **Réau**, Louis, *Iconographie de l'art chrétien, T. II, P. II, Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*, Paris, Editura Presses Universitaires de France, 1957, p. 130 – 139.
330. **Roşu**, Geanina, *Tabloul funerar din pronaosul bisericii Arbore. Semnificaţii. Restaurare*, în *Revista monumentelor istoice, Anul LXXII, Nr. 1*, 2001 – 2003, Bucureşti, Institutul Naţional al Monumentelor istorice, 2003, p. 22 – 26.
331. **Runciman**, Steven, *Căderea Constantinopolului – 1453*, Ediţia a 2-a, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1991, 302 p.
332. **Rus**, Remus, *Dicţionar enciclopedic de literatură creştină din primul mileniu*, Bucureşti, Editura Lidia, 2003, 902 p.
333. **Sabados**, Marina Ileana, *Consideraţii în legătură cu tabloul votiv de pe faţada turnului-clopotniţă de la Mănăstirea Bistriţa (Neamţ). Inscripţia originală*, în *SCIA, Seria AP, T. 39*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1992, p. 110 – 114.
334. **Sabados**, Marina Ileana, *Catedrala episcopiei Romanului*, Roman, editată de Episcopia Romanului şi Huşilor, 1990, 358 p. + 240 il.
335. **Sabados**, Marina Ileana, *Iconostasul bisericii mici de la mănăstirea Dobrovăţ*, în *Artă Românească / Artă Europeană. Centenar Virgil Vătăşianu*, Oradea, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, 2002, p. 97 – 104.
336. **Sabados**, Marina Ileana, *Sur un portrait votif inédit de Bistriţa-Neamţ*, în *Revue des études sud-est européennes, T. XXX*, Nr. 1-2, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1992, p. 89 – 96.
337. **Sabados**, Marina Ileana, *Transilvania şi şcoala moldovenească de pictură în secolul al XVI-lea. Câteva observaţii*, în *Artă, istorie, cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb*, Cluj-Napoca, Editura Nereamia Napocae, 2003, p. 149 – 156.
338. **Sabados**, Marina Ileana, *Une icône moldave inconnue du commencement du XVIe siècle*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art, Série Beaux-Arts, T. XXVIII*, Bucarest, 1991, p. 3 – 10.
339. **Schmitt,** Jean-Claude, articolul *Imaginile*, în *Dicţionar tematic al Evului Mediu Occidental*, Iaşi, Editura Polirom, 2002, p. 318 – 327.
340. **Serbische und bulgarische Florilegien (Pčele) aus dem 13. – 15. Jahrhundert**, *Nachdruck der Ausgabe von M.Speranskij (1904) mit einer Einleitung und neuen Registern von Dmitrij Tschižewskij*, München, Editura Wilhelm Fink Verlag, 1970, Band 28 in „*Slavische Propyläen*", 158 p.
341. **Simionescu**, Dan, *Sibilele în literatura română*, în *Contribuţii privitoare la istoria literaturii române*, Bucureşti, 1928.
342. **Sinigalia**, Tereza, *Ctitori şi imagini votive în pictura murală din Moldova la sfârşitul secolului al XV-lea şi în prima jumătate a secolului al XVI-lea. O ipoteză*, în *Arta istoriei.Istoria artei. Academicianul Răzvan Theodorescu la 65 de ani*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2004, p. 59 – 65.
343. **Sinigalia**, Tereza, *Les peintures murales du sanctuaire de l'église St.Nicolas du Monastère de Probota. Iconographie et liturgie*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art, Série Beaux-Arts, T. XXXVI-XXXVII*, Bucarest, 1999-2000, p. 3 – 10.
344. **Sinigalia**, Tereza; **Puşcaşu**, Voica Maria, *Mînăstirea Probota*, Bucureşti, Editura Meridiane, 2000, 96 p. + 69 il.

345. **Sinigalia**, Tereza, *Observaţii asupra tabloului votiv din Biserica Sf. Nicolae a Mănăstirii Probota*, în *Artă, istorie, cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb*, Cluj-Napoca, Editura Nereamia Napocae, 2003, p. 143 – 148.
346. **Sinigalia**, Tereza; **Puşcaşu**, Voica Maria, *Observaţii asupra unor detalii iconografice din pictura naosului bisericii mînăstirii Probota*, în *SCIA, Serie AP*, T. 43, 1996, p. 59 – 67.
347. **Sinigalia**, Tereza, *Programul iconografic al spaţiului funerar din Biserica Sf. Ioan Botezătorul din Satul Arbore*, în *Revista monumentelor istoice, Anul LXXII, Nr. 1*, 2001 – 2003, Bucureşti, Institutul Naţional al Monumentelor istorice, 2003, p. 27 – 34.
348. **Solcanu**, Ion I., *Artă şi societate românească (secolele XIV – XVIII)*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2002, 338 p.
349. **Solcanu**, Ion I., *Biserica din Bălineşti: datarea construcţiei şi a picturii interioare*, în *Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie „A.D.Xenopol”*, Iaşi, T. XIX, 1982, p. 531 – 537.
350. **Solcanu**, Ion I.; **Buzdugan**, Pr. Costache, *Biserica Voroneţ*, Iaşi, Editura Mitropoliei Moldovei şi Sucevei, tip. Mănăstirea Neamţ, 1984, 96 p. + 24 il.
351. **Solcanu**, Ion I., *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbure. I – Pictura interioară,* în *Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie „A.D.Xenopol”*, Iaşi, T. XII, 1975, p. 35 – 53.
352. **Solcanu**, Ion I., *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbure. II – Pictura exterioară. Începutul picturii exterioare în Moldova*, în *Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie „A.D.Xenopol”*, Iaşi, T. XVIII, 1981, p. 167 – 181.
353. **Solcanu**, Ion I., *Imagini ale mijloacelor de transport în pictura murală din Moldova (secolele XV – XVII),* în *Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie „A.D.Xenopol”*, Iaşi, T. XX, 1983, p. 269 – 274.
354. **Solcanu**, Ion I., *Motivaţii etice şi ideologice ale actului ctitoricesc la Ştefan cel Mare*, în *Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie „A.D.Xenopol”*, Iaşi, T. XXIV, nr. 1, 1987, p. 137 – 154.
355. **Solcanu**, Ion I., *Voroneţ. Tradiţie şi adevăr istoric*, în *Arta istoriei.Istoria artei. Academicianul Răzvan Theodorescu la 65 de ani*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2004, p. 67 – 82.
356. **Solomonea**, Carmen Cecilia, *Voroneţ, Păpăuţi, Probota şi Moldoviţa*. *Metode tehnice ale picturii murale*, Iaşi, Editura Artes, 2009.
357. **Spetsieris**, K., *Εἰκόνες ‘Ελλήνων φῖλοσόφων εἰς ἐκκλησίας* , în *’Επῖστημονῖκὴ έπετηρὶς τῆς Φῖλοσοφὶκῆς σχολῆς τοῦ Πανεπῖστημίου* ’Αθηνῶν, 2 Série , XIV (1963/1964), p. 386 – 458.
358. **Sphrantzes**, Georgios, *Memorii. 1401 – 1477*, În anexă – **Pseudo-Phrantzes**: Macarie Melissenos, *Cronica 1258 – 1481*, Ediţie critică de Vasile Grecu, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1966, 618 p.
359. **Stoichiţă**, Victor Ieronim, *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii timpurilor moderne*, Bucureşti, 1999.
360. **Stoide**, Constantin A., *Frămîntări în societatea moldovenească la mijlocul secolului al XVI-lea*, în *Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie „A.D.Xenopol”*, Iaşi, T. XI, 1974, p. 63 – 91.
361. **Şerbănescu**, pr. Nicolae I., *Împresurarea Ţarigradului în zugrăveala bisericilor noastre*, în *Ortodoxia*, 1953, nr. 3, p. 438 – 463.
362. **Ševčenko**, Nancy Patterson, *Icons in the Liturgy*, în *Dumbarton Oaks Papers, nr. 45*, Washington, 1991, p. 45 – 57.
363. **Şincai**, Gheorghe, *Hronica românilor, T. II*, în: **Şincai**, Gheorghe, *Opere, V. II*, ediţie îngrijită de Florea Fugariu, note de Manole Neagoe, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, 454 p. + il.
364. **Ştefănescu**, I.D., *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1973, 270 p. + il.
365. **Ştefănescu**, I.D., *L’art byzantin et l’art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris, Editura Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1938.
366. **Ştefănescu**, I.D., *L’évolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie*. Paris, Editura Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1928.
367. **Ştefănescu**, I.D., *L’évolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu’au XIXe siècle. Nouvelles recherches. Étude iconographique*, Paris, Editura Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1929.
368. **Ştefănescu**, I.D., *L’illustration des Liturgies dans l’art de Byzance et de l’Orient*, Bruxelles, Editura Université libre de Bruxelles, Institut de philologie et d’histoire orientales, 1936.
369. **Ştefănescu**, I.D., *Relations artistiques roumano-byzantines. Aperçu général*, în *ACIEB (XIV)*, V. I, Bucarest, Editura Academiei RSR, 1974, p. 497 – 508.

370. **Ştefănescu**, Iulian, *Cronografele româneşti: Tipul Danovici, Partea I*, în *Revista istorică română, 1939, V. IX (9)*, p. 1 – 77.
371. **Ştrempel**, Gabriel, *Catalogul manuscriselor românеţti din Biblioteca Academiei Române*, V. 1 – 4, Bucureşti.
372. **Tafrali**, Oreste, *Le siège de Constantinople dans les fresques des églises de Bucovine*, în *Mélanges offerts à M. Gustave Schlumberger*, V. II, Paris, 1924, p. 456 – 461.
373. **Tafrali**, Oreste, *Le siège de Constantinople et les portraits de la famille du prince Pierre Rareş dans les fresques de l'église de Moldoviţa*, în *Arta şi arheologia*, Anul III, Fasc. 3, Bucureşti, Editura Cartea românească, 1929, p. 1 – 9.
374. **Tafrali**, Oreste, *Iconografia Imnului Acatist*, în *BCMI*, Anul VII, fasc. 1-4, Bucureşti, 1914.
375. **Tasić**, Dušan, *Vizantijsko slikarstvo Srbije i Makedonije. Mala istorija umetnosti*, Beograd, Editura Jugoslavija, 1967, XXX p. + 48 il.
376. **Tatarkiewicz**, Wladyslaw, *Istoria esteticii, V. II, Estetica medievală*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1978, 456 p.
377. **Taylor**, Michael D., *A historiated Tree of Jesse*, în *Dumbarton Oaks Papers, nr. 34-35*, Washington, Editura Center for Byzantine Studies, 1980-1981, p. 125 – 176.
378. **Taylor**, Michael D., *The Prophetic Scenes in the Tree of Jesse at Orvieto*, în: *Art Bulletin*, nr. 54, Washington, 1972, p. 413 – 416.
379. **Taylor**, Michael D., *Three local motifs in Moldavian Trees of Jesse, with an excursus on the liturgical basis of the exterior mural programs,* în *Revue des études sud-est européennes, T. XII, nr. 2,* Bucarest, 1974, p. 267 – 275.
380. **Tănase,** Alexandru, *O istorie umanistă a culturii româneşti*, V.I, Iaşi, Editura Moldova, 1995, 288 p.
381. **Tăpkova-Zaimova**, Vasilka, *Les légendes de Saint Demetrius dans les textes byzantins et slaves*, în *Славянские культуры и Балканы*, 1,София, Изд. Болгарский Академии Наук, 1978, p. 161 – 169.
382. **Tăpkova-Zaimova**, Vasilka, *Pour commémorer la prise de Constantinople: quelques textes et images de presage,* în *Arta istoriei.Istoria artei. Academicianul Răzvan Theodorescu la 65 de ani*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2004, p. 49 – 57.
383. **Tenace**, Michelina, *Creştinismul bizantin. Istorie, teologie, tradiţii monastice*, trad. din italiană de Al. Cistelecan, Chişinău, Editura Cartier, 2005, 288 p.
384. **Theodorescu**, Răzvan, *Bizanţ, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale româneşti (secolele X – XIV)*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1974, 379 p.
385. **Theodorescu**, Răzvan, *Civilizaţia românilor între medieval şi modern*. *Orizontul imaginii (1550 – 1800)*, Vol. I, Bucureşti, Editura Meridiane, 1987, 276 p.
386. **Theodorescu**, Răzvan, *Civilizaţia românilor între medieval şi modern*.*Orizontul imaginii (1550 – 1800)*, Vol. II, Bucureşti, Editura Meridiane, 1987, 228 p.
387. **Theodorescu**, Răzvan, *Text şi imagine în vechea civilizaţie a românilor*, cuvântare la a V-a ediţie a Conferinţei Naţionale „Text şi discurs religios", Iaşi, Facultatea de Litere a Universităţii „Al. I. Cuza", 10 noiembrie 2010. www.cntdr.ro/editia2010/video/theodorescu .
388. **Thierry**, Nicole, *L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XIe siècle au XIVe*, în *Dumbarton Oaks Papers, nr. 29*, Washington, Editura Center for Byzantine Studies, 1975, p. 73 – 111.
389. **Thomas**, A., articolul „*Wurzel Jesse*", în *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, *Band IV*, Rome, Freiburg, Bazel, Wien, Editura Herder, 1972 (1994), p. 550 – 558.
390. **Thümmel**, Hans Georg, *Zur tradition des Aristotelischen weltbildes in christlicher zeit*, în *Berliner byzantinistische Arbeiten*, *Band 52*, Berlin, Editura Akademie-Verlag, 1985, p. 73 – 80.
391. **Triod**, Episcopia Râmnicului, 1782, 476 foi.
392. **Triodul**, Orhei, Editura Bisericii Ortodoxe din Moldova, 1998, 712 p.
393. **Tristan**, Frédérick, *Primele imagini creştine. De la simbol la icoană. Secolele II – VI*, Bucureşti, Editura Meridiane, 2002, 526 p. + 60 il.
394. **Turcan**, Robert, *Cultele orientale în lumea romană*, Bucureşti, 1998, Editura Enciclopedică, 470 p. + XXIV pl.
395. **Turdeanu**, Emil, *Miniatura bulgară şi începuturile miniaturii româneşti*, Extras din *Buletinul Institutului român din Sofia, Anul 1, nr. 2*, Bucureşti, 1942. p. 395 – 452 + XI pl.
396. **Turková**, H., *La prise de Constantinople d'après le „Seyāhatnāme" d'Evliya Çelebī*, în *Byzantinoslavica, XXX, nr. 1*, Prague, 1969, p. 47 – 72.

397. **Uspensky**, Leonid, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă Rusă*, traducere din limba rusă de Elena Derevici, Editura Patmos, Cluj-Napoca, 2005.
398. **Ulea**, Sorin, *Datarea ansamblului de pictură de la Suceviţa*, în *Omagiu lui George Oprescu*, Bucureşti, Editura Academiei RPR, 1961, p. 561 – 566.
399. **Ulea**, Sorin, *Datarea frescelor bisericii mitropolitane Sf. Gheorghe din Suceava*, în *SCIA, Seria AP, T. 13, nr. 2*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1966, p. 207 – 231.
400. **Ulea**, Sorin, *La peinture extérieure moldave: où, quand et comment est-elle apparue*, în *RRH, 1984, nr. 4*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1984, p. 285 – 311.
401. **Ulea**, Sorin, *Originea şi semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti (I)*, în *SCIA, T. X, nr. 1*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1963, p. 57 – 93.
402. **Ulea**, Sorin, *Originea şi semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti (II)*, în *SCIA, Seria AP, T. XIX*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1972, p. 37 – 53.
403. **Ulea**, Sorin, *O surprinzătoare personalitate a Evului Mediu Românesc: cronicarul Macarie*, în *SCIA, Seria AP, T. XXXII*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1985, p. 14 – 48.
404. **Ullea**, *Arhanghelul de la Ribiţa. Angelologie, estetică, istorie politică*, Bucureşti, Editura Cerna, 2001, 168 p. + 36 fig.
405. **Vasiliu**, Anca, *Le mot et le verre. Une définition médiévale du „diaphane”*, în *RRHA, Série Beaux – Arts, T. XXX*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1993, p. 3 – 24.
406. **Vasiliu**, Anca, *Monastères de Moldavie: XIVe – XVIe siècles. Les Architectures de l'image*, Milano-Paris, Editura Humanitas, Editoriale Jaca Book, Éditions Paris-Méditerranée, 1998, 328 p. + 217 il.
407. **Vasiliu**, Anca, *Biserica Înălţarea Domnului de la Mănăstirea Neamţ. Dosar de restaurare a picturii murale din absida altarului.Observaţii şi ipoteze de lucru privind picturile murale aflate în curs de restaurare*, în *SCIA*, *Seria AP*, *T. 41*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1994, p. 60 – 81 şi fig. 1, 2.
408. **Vătăşianu**, Virgil, *Pictura murală din nordul Moldovei*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1974, 38 p. + 110 il.
409. **Velmans**, Tania, *Création et structure du cycle iconographique de l'Akathiste*, în *ACIEB (XIV)*, V. III, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1976, p. 469 – 473 + 9 il.
410. **Velmans**, Tania, *Une illustration de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance*, în *Cahiers archéologiques, XXII*, 1972, p. 38 şi urm.
411. **Vianu**, Tudor, *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957.
412. **Voinescu**, Teodora, *Radu Zugravu*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1978, 78 p. + 103 il.
413. **Voinescu**, Teodora, *Un aspect puţin cercetat în pictura exterioară din Ţara Românească: motivul sibilelor*, în *SCIA, Seria AP, T. XVII*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1970, p. 195 – 210.
414. **Vulcănescu**, Romulus, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1987, 712 p.
415. **Watson**, Arthur, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, London, 1934.
416. **Watson**, Arthur, *The Imagery of the Tree of Jesse on the West Front of Orvieto Cathedral*, în *Fritz Saxl 1890 – 1948. A volume of Memorial Essays from his Friends in England*, london, 1957, p. 149 – 164.
417. **Weitzmann**, Kurt, *Greek Mythology in Bizantine Art*, Princeton, Editura Princeton University Press, 1951.
418. **Weyl Carr**, Annemarie, articolul „*Tree of Jesse*”, în *The Oxford Dictionary of Byzantium, Vol. 3*, Preparated at Dumbarton Oaks, New York – Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 2113.
419. **White**, John, *The reliefs on the façade of the Duomo at Orvieto*, în *Journal of the Warburg and Courtland Institute*, *nr. 22*, London, 1959, p. 254 – 302.
420. **Wickenhäuser**, Franz Adolf, *Geschichte der Klöster Homor, Sct. Onufri, Horodnik und Petrauz*, în *Molda oder Beiträge zur Geschichte der Moldau und Bukowina, Band I*, Cernowitz, Editura Drud von Rudolf Eckhardt Gelbstverlag, 1881, 80 p.
421. **Wickenhäuser**, Franz Adolf, *Geschichte der Klöster Woronetz und Putna*, în *Molda oder Beiträge zur Geschichte der Moldau und Bukowina, Band III*, Cernowitz, Editura Drud von Rudolf Eckhardt Gelbstverlag, 1886, 96 p.
422. **Worringer**, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung, ein Beitrag zur Stilpyschologie*, dissertation, Neuwied, 1907 ; trad. rom. : **Worringer** Wilhelm, *Abstracţie şi intropatie*, Bucureşti, Editura Univers, 1970.
423. **Zamiatina**, N. A., *Istoria cercetării inscripţiilor de pe icoane*, manuscris al tezei de doctorat (în limba rusă).

424. **Zamora**, Luiza, *Biserici bolniţă din Ţara Românească în secolele XVI-XVIII*, Grupul Român pentru o Istorie Alternativă (www.patzinakia.ro), Bucureşti/Cluj-Napoca, 2007.
425. **Zumthor**, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, aux *Éditions du Seuil*, 1972 ; trad. rom. : **Zumthor**, Paul, *Încercare de poetică medievală*, Bucureşti, Editura Univers, 1983.
426. **Абрамович**, Д., *Отрывок из хроники Иоанна Малалы в Златоструе XII века*, în *Сборник статей в честь академика А.И. Соболевского*, Ленинград, Editura АН СССР, 1928, p. 19 – 24.
427. **Августин**, Блаженный Аврелий ~, *О граде Божием*, Минск, Editura *Харвест*, Москва, Editura *АСТ*, 2000, 1296 p.
428. **Аверинцев**, Сергей С., *Поэтика ранневизантийской литературы*, Москва, Editura *Художественная литература*, 1977, 217 p.
429. **Адрианова-Перетц**, В. П., *Очерки поэтического стиля Древней Руси*, Москва-Ленинград, 1947.
430. **Адрианова-Перетц**, В.П., *Сборники морально-философских изречений*, în *История русский литературы*, Т. I, p. 173.
431. **Адрианова-Перетц**, В.П., *Человек в учительной литературе Древней Руси*, în *ТОДРЛ, Т.XXVIII*, Ленинград, Editura *Наука*, 1972, p. 3 – 39.
432. **Азбелев**, С.Н., *К датировке русский "Повести о взятии Царьграда турками"*, în *ТОДРЛ, Т. XVII*, Москва-Ленинград, Editura АН СССР, 1961, p. 334 – 337.
433. **Акатист**, **Химн** ~ , *Слово на обсада на Цариград*, *Извори за Българската история,Ч. III, Т. VI*, София, Editura Българската Академия на науките, 1960, p. 171 – 174.
434. **Аликсандер**, П., *Псевдо-Мефодий и Эфиопия*, în *Античная древность и Средние века, Вып. 10*, Свердловск, 1973, p. 21 – 27.
435. **Алпатов**, Михаил В., *Этюды по истории русского искусства*, Т. 1, Москва, Editura *Искусство*, 1967, 216 p.
436. **Анасян**, А.С., *Армянские хронисты о падении Константинополя*, în *Византийский временник*, Т. 7, Москва, Editura *Наука*, 1953, p. 444 – 466.
437. **Андреев**, Н. Е., *Инокъ Зиновiй об иконопочитанiи и иконописанiи*, în *Seminarium Kondakovianum*, VII, Praha, 1935, p. 268 – 277.
438. **Антонова**, В.И.; **Мнева**, Н.Е., *Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации , Т. I, XI – начало XVI века*, Москва, Editura *Искусство*, 1963, 394 p. + 256 il.
439. **Антонова**, В.И.; **Мнева**, Н.Е., *Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации , Т. II, XVI – начало XVIII века*, Москва, Editura *Искусство*, 1963, 572 p. + 179 il.
440. **Апокрифы Древней Руси**, Составление и предисловие М.В.Рождественской, Санкт-Петербург, Editura Амфора, 2002, 240 p.
441. **Арциховский**, А.В. *Древнерусские миниатюры как исторический источник*, Москва, Editura МГУ, 1944, 216 p. + 55 il.
442. **Бадулина**, Н., *Московский Кремль. Благовещенский Собор. Путеводитель*. Москва, Editura *Изобразительное искусство*, 1980, 20 p.
443. **Бакалова**, Елка, *Стенописите на църквата при село Беренде*, София, Editura Български Художник, 1976, 144 p. + 70 il.
444. **Белоброва**, О.А., *Богдан Салтанов и Николай Спафарий*, în *Русская и армянская средневековые литературы*, Ленинград, Editura *Наука*, 1982, p. 358 – 374.
445. **Белоброва**, О.А., *Об источниках миниатюр к сочинениям Николая Спафария 1670х годов*, în *ТОДРЛ, Т. XLV*, Санкт-Петербург, Editura *Наука*, 1992, p. 414 – 434.
446. **Бельченко**, Г.П., *К вопросу о составе и редакциях сочинений Ивана Пересветова*, în *Сборник статей в честь академика А.И.Соболевского*, Ленинград, Editura АН СССР, 1928, p. 327 – 331.
447. **Бельченко**, Г.П., *К вопросу о составе исторической повести о взятии Царьграда*, în *Сборник статей к 40-летию ученой деятельности академика А.С.Орлова*, Ленинград, Editura АН СССР, 1934, p. 507 – 513.
448. **Бенешевич**, В.Н., *Описание греческих рукописей монастыря Св. Екатерины на Синае*, Т. 1, Санкт-Петербург, 1911, p. VIII.

449. **Бетин**, Л.В., *Исторические осниви древнерусского высокого иконостаса*, în *Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV – XVI вв.*, Москва, Editura *Наука*, 1970, p. 57 – 72.
450. **Бетин**, Л.В., Об архитектурной композиции *древнерусских высоких иконостасов,*în *Древнерусское искусство.Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV – XVI вв.*, Москва, Editura *Наука*, 1970, p. 41 – 56.
451. **Бобров**, А.Г., *Апокрифическое "Сказание Афродитиана" в литературе и книжности Древней Руси*, Санкт-Петербург, 1994, p. 7 – 8.
452. **Бобров**, А.Г., *"Сказание Афродитиана" в домонгольском переводе (вопросы текстологии)*, în *Древнерусская литература.Источниковедение*. Ленинград, Editura *Наука*, 1984, p. 18 – 31.
453. **Божков**, Атанас, *Българска историческа живопис*, Първа част, София, Editura Български художник, 1972, 272 p. + 142 il.
454. **Божков**, Атанас, *Образите на антични философи в старата българска живопис*, în *Изкуство, XVIII, 1967, nr. 10*, София, 1967, p. 14 – 19.
455. **Брандес**, В., *Византийская апокалиптическая литература как источник изучения некоторых аспектов социальной истории*, în *Византийский Временник, T.50*, Москва, Editura *Наука*, 1989, p. 116 – 122.
456. **Брюсова**, В.Г., *Ипатьевский монастырь*, Москва, Editura *Искусство*, 1982, 204 p. + 76 il.
457. **Брюсова**, В.Г., *Русская живопись 17 века*, Москва, Editura *Искусство*, 1984, 340 p. + 207 il.
458. **Брюсова**, В.Г., *Фрески Ярославля XVII – начала XVIII века*, Москва, Editura *Искусство*, 1983, 148 p. + 107 il.
459. **Буланин**, Д.М., *Источники античных реминисценций в сочинениях Максима Грека*, în *ТОДРЛ, T. XXXIII*, Ленинград, Editura *Наука*, 1979, p. 67 – 79.
460. **Буланин**, Д.М., *Классическая культура в Древней Руси и проблемы ее изучения*, în *Русская и грузинская средневековые литературы*, Ленинград, Editura *Наука*, 1979, p. 30 – 39.
461. **Буланин**, Д.М., *Лексикон Свиды в творчестве Максима Грека*, în *ТОДРЛ, T. XXXIV*, Ленинград, Editura *Наука*, 1979, p. 257 – 285.
462. **Буланин**, Д.М., *Об одном из источников сочинений Максима Грека*, în *ТОДРЛ, T. XXXIII*, Ленинград, Editura *Наука*, 1979, p. 432 – 433.
463. **Буланин**, Д.М., *"Паренесис" Ефрема Сирина*, în *Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI – первая половина XIV вв.,* Ленинград, Editura *Наука*, 1987, p. 296 – 299.
464. **Буланин**, Д.М., *Переводы и послания Максима Грека*, Ленинград, Editura *Наука*, 1984, 278 p.
465. **Булгаков**, прот. Сергей, *Философия имени*, Париж, YMCA-PRESS, 1953, 278 p.
466. **Буслаевъ**, Θ.И., *Сочинения, T. 2, Сочинения по археологии и истории искусства*, Санкт-Петербургъ, Editura Императорской Академии Наук. 1910, p. 375 – 381.
467. **Буслаевъ**, Θ.И., *О русский иконе*, Москва, Editura Благовест, 1997, 206 p.
468. **Бушкович**, П., *Максим Грек – поэт "гиперборееец"*, în *ТОДРЛ, T. XLVII*, Санкт-Петербург, Editura *Издательство Дм. Буланина*, 1993, p. 215 – 228.
469. **Бычков**, Виктор В., *2000 лет христианский культуры. Sub specie aesthetica. T.1-2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия*, Москва/Санкт-Петербург, Editura ЦГНИИ ИНИОН РАН, Университетская книга – УРАО, 1999, 576 p., 528 p.
470. **Бычков**, Виктор В., *Малая история византийской эстетики*, Киев, Editura Путь к истине, 1991, 408 p.
471. **Вагнер**, Георгий. К., *Проблема жанров в древнерусском искусстве*, Москва, Editura *Искусство*, 1974, 268 p. + il.
472. **Василий Кессарийский**, *О том как молодым людям извлекать пользу из языческих книг*, în *Памятники византийской литературы IV – IX вв.*, Москва, Editura *Наука*, 1968, p. 54 – 65.
473. **Васильев**, А.А., *История Византийской Империи. Время до Крестовых походов (до 1081 г.)*, Санкт-Петербург, Editura "Алетейя", 2000, 512 p.
474. **Велчев**, Велчо, *От Константин философ до Паисий Хилендарский*, София, Editura *Наука и изкуство*, 1979.
475. **Веселаго**, Е.Б. *Историческое сочинение Лаоника Халкокондила (опыт литературной характеристики)*, în *Византийский временник, T. 12*, Москва, Editura АН СССР, 1957, p. 203 – 217.
476. **Веселовскiй**, Александръ, *Амфилохъ – Evalach. Эпизод Grand St. Grald въ славянском апокрифе*, în *ЖМНП, 1889, nr. 4*, Санкт-Петербургъ, 1889, p. 370 – 382.

477. **Веселовский**, Александр, *К вопросу о родине легенды о Святом Граале*, în culegerea: **Веселовский**, Александр, *Мерлин и Соломон*, Москва, Editura Эксмо-Пресс, Санкт-Петербург, EdituraTerra Fantastica, 2001, p. 381 – 442.
478. **Веселовский**, Александр, *Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине*, Москва, Editura Эксмо-Пресс, Санкт-Петербург, EdituraTerra Fantastica, 2001, p. 17 – 378.
479. **Веселовскій**, Александръ, *Опыты по исторіи развития христианской легенды. I. Откровенія Меθодия и византийско-германская императорская сага,* în *ЖМНП, 1875, nr. 4,* Санкт-Петербургъ, 1875, p. 283 – 331.
480. **Вздорнов**, Г.И., *Иллюстрации к "Хронике" Георгия Амартола,* în *Византийский временник, Т. 30*, Москва, Editura *Наука*,1969, p. 205 – 225.
481. **Вздорнов**, Г.И., *Исследование о Киевской Псалтири. Киевская Псалтирь 1397 года*. Москва, Editura *Искусство*, 1978, 172 p. + ediţia faximil.
482. **Вздорнов**, Г.И., *История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век*, Москва, Editura *Искусство*, 1986, 384 p.
483. **Вздорнов**, Г.И., *ΣΥΝΑΞΙΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ – Собор архангелов,* în *Византийский временник, Т. 32*, Москва, Editura *Наука*,1971, p. 157 – 183.
484. **"Видение Даниила"**, în *Учение об Антихристе в древности и средневековье*, Санкт-Петербург, Editura Алетейя, 2000, p. 454 – 465.
485. **Византизм и славянство. Великий спор** (П.Савицкий, К.Леонтьев, В.Соловьев, Н.Данилевский, Н.Бердяев), Москва, Editura Эксмо-Пресс, 2001, 736 p.
486. **Водолазкин**, Е.Г., *К вопросу об источниках Русского Хронографа,* în *ТОДРЛ, Т.XLVII*, Санкт-Петербург, Editura Дм.Буланина, 1993, p. 200 – 214.
487. **Воронин**, Н.Н., *Зодчество северо-восточной Руси, Т. 2, XIII – XV столетия*, Москва, Editura АН СССР, 1962, 560 p.
488. **Воронцова**, Л., *Икона Богоматери Неопалимая Купина*, în *ЖМНП, nr. 3, 1904*, Санкт-Петербургъ, 1904, p. 62 – 88.
489. **Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада**, Составитель К.Богуцкий, Киев, Editura "Ирис", Москва, Editura "Алетейа", 1998, 624 p.
490. **Герстель**, Шарон, *Чудотворный Мандилион. Образ Спаса Нерукотворного в византийских иконографических программах*, în http: // www/ shroud.orthodoxy. ru/sharon.htn.
491. **Глазычев**, В.Л., *Гемма Коперника. Мир науки в изобразительном искусстве*, Москва, Editura *Советский художник*, 1989, 416 p.
492. **Голейзовский**, Н.К., *Два эпизода из деятельности новгородского архиепископа Геннадия*, în *Византийский временник, Т. 41*, Москва, Editura *Наука*, 1980, p. 125 – 140.
493. **Голубев**, И.Ф., *Встреча Симеона Полоцкого, Епифания Славинецкого и Паисия Лигарида с Николаем Спафарием*, în *ТОДРЛ, Т. XXVI*, Ленинград, Editura *Наука*, 1971, p. 297.
494. **Гольдберг**, А.Л., *Идея "Москва – третий Рим" в цикле сочинений первой половины XVI века*, în *ТОДРЛ, Т. XXXVII*, Ленинград, Editura *Наука*, 1983, p. 139 – 149.
495. **Гонзалесъ де Клавихо**, Рюи, *Дневникъ путешествія ко двору Тимура въ Самаркандъ въ 1403 – 1406 гг.*, подлинный текст съ переводомъ и примечаніями И.И.Срезневскаго, în *Сборникъ отделенія русскаго языка и словесности Императорской Академіи Наукъ, Т. XXVIII, nr. 1*, Санкт-Петербургъ, 1881, 458 p.
496. **Горина** Л.В., *Антиеретическое сочинение Евфимия Тырновского в Русском хронографе редакции 1512 года (к истории болгаро-русских культурных связей конца XIV – начала XVI веков)*, în *Балканские исследования, Вып. 2, Проблемы истории и культуры*, Москва, Editura *Наука*, 1976, p. 265 – 283.
497. **Горский**, Вилен, *Проблема целостности мира в философской культуре Киевской Руси и древней Болгарии (к вопросу о восприятии богомильства в культуре Киевской Руси)*, în *Първи международен конгрес по българистика. София: 23 мая – 3 юни 1981 года*, София, Editura Академия на науките, 1982, p. 47 – 64.
498. **Грабар**, Андре, *Император в византийском искусстве*, Москва, Editura *Ладомир*, 2000, 315 p.
499. **Гребенюк**, В.П.; **Державина**, О.А.; **Елеонская**, А.С., *Античное наследие в русский литературе XVII – начала XVIII века*, în *Славянские литературы: VIII Международный съезд славистов. Загреб – Любляна, Доклады советской делегации*, Москва, Editura *Наука*, 1978. p. 194 – 214.

500. **Григорий Богослов**, *На святые светы явлений Господних,* în **Григорий Богослов**, *Собрание творений, Т.1*, Минск, Editura *Харвест*, Москва, Editura *АСТ*, 2000, p. 645 – 659.
501. **Грицевская**, И.М., *Индекс истинных книг в составе "Кирилловой книги"*, în *ТОДРЛ, Т.XLVI*, Санкт-Петербург, Editura *Дмитрий Буланин*, 1993, p. 125 – 133.
502. **Грозданов**, Цветан, *Илюстрација Химни Богородичног Акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду,* în *Зборник Светозара Радојчића*, 19, Београд, 1969, p. 52 şi urm.
503. **Грозданов**, Цветан, *Охридско зидно сликарство XIV века. Студије – 2*, Београд, 1980, 234 p. + 208 il.
504. **Данилова**, И.Е., *Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова Монастыря,* în *Из истории русского и западноевропейского искусства*, Москва, Editura АН СССР, 1960, p. 118 – 129.
505. **Данчев**, Георгий, *Творчество Евфимия Тырновского в румынских землях,* în *ACIEB (XIV),* V. II, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1975, p. 555 – 558.
506. **Даркевич**, В.П., *Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в восточной Европе X - XIII века*, Москва, Editura *Искусство*, 1975, 350 p. + 420 il.
507. **Дерюгин**, А.А., *Вергилий в древнем славянском переводе хроники Иоанна Малалы,* în *Античность и Византия*, Москва, Editura *Наука*, 1975, p. 351 – 361.
508. **Дестунисъ**, Гавріилъ, *Каталог греческих афонских рукописей,* în *ЖМНП, 1889, nr. 7*, Санкт-Петербургъ, 1889, p. 132 – 157.
509. **Дестунисъ**, Гавріилъ, *Новоизданный список Повести о Царьграде,* în *ЖМНП, 1887, nr. 2*, Санкт-Петербургъ, 1887, p. 366 – 383.
510. **Дионисий Ареопагит**, Псевдо-, *О небесной иерархии*, перевод М.Г.**Ермаковой**, Санкт-Петербург, Editura "Глаголь", Editura Русского Христианского Гуманитарного Института, Editura "Университетская книга", 1997, LXVI p. + 188 p.
511. **Дионисий Ареопагит**, Псевдо-, *О церковной иерархии. Послания*, перевод Г.М. **Прохорова**, Санкт-Петербург, Editura Алетейя, 2001, 282 p.
512. **Ћурић**, Војислав Ј., *Настанак градительског стила Моравске школе. Фасаде, систем декорација, пластика*, Сб. *Зборник за ликовне уметности, nr. 1*, Нови Сад, Editura Матица Српска, 1965, p. 35 – 65 + il.
513. **Дмитриева**, Р.П., *Светская литература в составе монастырских библиотек XV и XVI вв. (Кирилло-Белозерского, Волоколамского монастырей и Троицк-Сергиевой лавры)*, în *ТОДРЛ, Т. XXIII*, Ленинград, Editura *Наука*, 1968, p. 143 – 170.
514. **Дробленкова**, Н.Ф., *К вопросу о средневековом историзме (Обежанин "Сказания о Вавилоне граде"),* în *Русская и грузинская средневековые литературы*, Ленинград, Editura *Наука*, 1979, p. 116 – 128.
515. **Дуйчев**, Иван, *Древноезически мислители и писатели в старата българска живопис*, София, Editura Септември, 1978, 184 p. + il.
516. **Дуйчев**, Иван, *Константин Философ и "предсказанията на мъдрите елини"*, în *Зборник радова Српске Академије Наука*, *XLIX,* Editura Византолошки Институт, Кн. 4, 1956, p. 149 – 155.
517. **Дуйчев**, Иван, *О древнерусском переводе "Рыдания" Иоанна Евгеника,* în *Византийский временник, Т. 12*, Москва, Editura АН СССР, 1957, p. 198 – 202.
518. **Евсеева**, Л.М., *Московские житийные иконы Георгия Великомученика и их литературные источники,* în *ТОДРЛ, Т. XXXVIII*, Ленинград, Editura *Наука*, 1985, p. 86 – 100.
519. **Ефрем Сирин**, *Толкование на книгу "Исход"*, în: *Восточные отцы и учители церкви IV века. Антология в 3-х томах, Т. III*, Москва, Editura МФТИ, 1999, p. 364 – 395.
520. **Житенёва**, Анна М., *Зеркальные начертания в кириллических источниках X – XV вв.*, Москва, 2003. Voir le résumé à l'adresse – http://www.dissercat.com/content/zerkalnye-nachertaniya-v-kirillicheskikh-istochnikakh-x-xv-vv.
521. **Загребин**, В.М., *О происхождении и судьбе некоторых славянских палимпсестов Синая*, în *Из истории рукописных и старопечатных собраний. Исследования.Обзоры.Публикации*, Ленинград, 1979, p. 61 – 80.
522. **Замалеев**, А.Ф.; **Зоц**, В.А., *Мыслители Киевской Руси*, 2-е изд., Киев, Editura Вища школа, 1987, 184 p.
523. **Замятина**, Н.А., *Терминология русской иконописи*, Москва, 1997.

524. **Записки русских путешественников XVI – XVII вв**., Москва, Editura Советская Россия, 1988, 528 p.
525. **Записки янычара, написаны Константином Михайловичем из Островицы**, Москва, Editura *Наука*, 1978, 136 p.
526. **Зимин**, А.И., *Сочинения Пересветова, их редакции,состав и источники*, în: **Зимин**, А.И., *Пересветов и его современники*, Москва, Editura АН СССР, 1958, p. 266 – 299.
527. **Златоструй. Древняя Русь X – XIII веков**, Москва, Editura Молодая Гвардия, 1990, 304 p.
528. **Иванов**, Алексей Ив., *Литературное наследие Максима Грека*, Ленинград, Editura *Наука*, 1969, 246 p.
529. **Иванов**, Алексей Ив., *Максим Грек и итальянское Возрождение. К постановке вопроса, I,* în *Византийский временник, Т. 33*, Москва, Editura *Наука*, 1972, p. 140 – 157.
530. **Иванов**, Алексей Ив., *Максим Грек и итальянское Возрождение. К постановке вопроса, II,* în *Византийский временник, Т. 34*, Москва, Editura *Наука*, 1973, p. 112 – 121.
531. **Изергинъ**, В., *Материалы для литературной истории древне-русских сборников. I – II,* în *Сборник Отделения русского языка и словесности, Т. LXXXI, nr. 1*, Санкт-Петербургъ, Editura Импер. Акад. Наукъ, 1905, 78 p.
532. **Иконографски наречник**, преведен от славянски на говорим български език от Върбан Гърдев **Коларов** през 1863 г. София, Editura Български художник, 1977, 158 p.
533. **Ильин**, М.А.; **Мнева**, Н.Е., *Архитектура и живопись Московского Кремля,* în *Художественные памятники Московского Кремля*, Москва, Editura *Искусство*, 1956, p. 44 – 45.
534. **Ильин**, М.А., *Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева,* în *Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств XIV – XVI вв.*, Москва, Editura *Наука*, 1970, p. 29 – 40.
535. **Ильин**, М.А., *Некоторые предположения об архитектуре русских иконостасов на рубеже XIV – XV вв.,* în *Культура Древней Руси*, Москва, Editura *Наука*, 1966, p. 79 – 88.
536. **Иосиф Флавий**, *Иудейские древности,Т. 1-2*, Перевод Г.Г.**Генкеля,** Минск, Editura Беларусь, 1994, 558p. şi 606 p.
537. **Искандер**, Нестор, *Повесть о взятии Царьграда турками в 1453 году,* în *Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XV века*, Москва, Editura Художественная литература, 1982, p. 216 – 267.
538. **Исторія о последнем разоренїи святаго града Іерусалима и о взятїи Константинополя столичнаго града греческой монархіи изъ разных авкторовъ собранная, на славянскомъ языке, а ныне съ онаго переложенная для удобнейшаго понятія на чистый российский, съ присовокупленіемъ вновь прибавленныхъ опісаній и различныхъ примечаній объясняющихъ сомнительныя места въ Исторіи Иваномъ Михайловым,** Ч. II, Москва, Тип. А. Решетникова, 1796, 121 p.
539. **Исторія русскаго искусства**, под ред. И.Э.Грабаря, Т. VI, Москва, 1915, p. 437 – 439.
540. **История русского искусства**, под ред. И.Э.Грабаря, В.С.Кеменова, В.Н.Лазарева, Т. III, Москва, Editura АН СССР, 1955, 748 p.
541. **Истринъ**, В., *“Александрия” русских хронографов. Исследование и текст*, Москва, Тип. Университета, 1893, 378 p. + 356 p. (приложения).
542. **Истринъ**, В., *Из области древне-русской литературы. I. Хроника Георгия Синкелла,* în *ЖМНП, 1903, nr. 8*, Санкт-Петербургъ, 1903. p. 381 – 414.
543. **Истринъ**, В., *Из области древне-русской литературы. III. Краткий хронограф с хроникой Иоанна Малалы ,* în *ЖМНП, 1903, nr. 11*, Санкт-Петербургъ, 1903. p. 167 – 185.
544. **Истринъ**, В., *Из области древне-русской литературы. IV. Редакции Толковой Палеи,* în *ЖМНП, 1904, nr.2*, Санкт-Петербургъ, 1904.
545. **Истринъ**, В., *Один только перевод Псевдокаллисфена, а древнеболгарская энциклопедия X века – мнимая,* în *Византийский временник, Т. X.*, Санкт-Петербургъ, 1903, p. 1 – 30.
546. **Истринъ**, В., *Особый вид Еллинского Летописца из собрания Тихонравова,* în *ИОРЯС Импер. АН, Т. XVII, кн. 3*, Санкт-Петербургъ, 1912, p. 1 – 30.
547. **Истринъ**, В., *Редакции Толковой Палеи.II. Взаимоотношения полной и краткой Палеи в пределах текста Палеи Коломенской,* în *ИОРЯС Импер. АН, Т. XI, кн. 1,* Санкт-Петербургъ, 1906, p. 1 – 43.

548. **Истринъ**, В., *Редакции Толковой Палеи.III. Хронографическая часть полной и краткой Палеи и ”Х ронограф по великому изложению”*, în *ИОРЯС Импер. АН, Т. XI, кн. 2*, Санкт-Петербургъ, 1906, p. 20 – 61.
549. **Истринъ**, В., *Хроника Георгия Амартола в древнеславянском переводе, Т. 1*, Петроград, Российская Государственная академическая типография, 1920, 612 p.
550. **Истринъ**, В., *Первая книга Хроники Иоанна Малалы*, în *Записки Импер. АН*, 1897, Ист.-филол. отд., Сер. 8, Т. 1, nr. 3, p. 1 – 29.
551. **Истринъ**, В., *Хроника Иоанна Малалы в славянском переводе, Книга 2-я,* în *Летопись историко-филологического общества при Импер. Новороссийском Университете*, Одесса, Византийско – славянские отделение, 1902, Т. 7, p. 437 – 486.
552. **Истринъ**, В., *Хроника Иоанна Малалы в славянском переводе, Книга 4-я*, în *Летопись историко-филологического общества при Импер. Новороссийском Университете*, Одесса, Византийско – славянские отделение, 1905, Т. 8, p. 342 – 367.
553. **Истринъ**, В., *Хроника Иоанна Малалы в славянском переводе, Книга 5-я*, în *Летопись историко-филологического общества при Импер. Новороссийском Университете*, Одесса, Византийско – славянские отделение, 1910, Т. 9, Ч. 2, p. 1 – 51.
554. **Истринъ**, В., *Хроника Иоанна Малалы в славянском переводе, Книги 6-я и 7-я,* în *Сборник ОРЯС Импер. АН, Т. 89, nr. 3,* Санкт-Петербургъ, Тип. Импер. АН, 1912.
555. **Истринъ**, В., *Хроника Иоанна Малалы в славянском переводе, Книги 8-я и 9-я,* în *Сборник ОРЯС Импер. АН, Т. 89, nr. 7,* Санкт-Петербургъ, Тип. Импер. АН, 1912.
556. **Истринъ**, В., *Хроника Иоанна Малалы в славянском переводе, Книги 11-я – 14-я,* în *Сборник ОРЯС Импер. АН, Т. 90, nr. 2,* Санкт-Петербургъ, Тип. Импер. АН, 1914.
557. **Истринъ**, В., *Хроника Иоанна Малалы в славянском переводе, Книги 15-я - 18-я,* în *Сборник ОРЯС Импер. АН, Т. 91, nr. 2,* Санкт-Петербургъ, Тип. Импер. АН, 1915.
558. **Истринъ**, В., *Хронограф Ипатского списка летописи под 1114 годом*, în *ЖМНП, 1897, nr. 11*, Санкт-Петербургъ, 1897, p. 83 – 91.
559. **Иустин Философ**, Св., *Первая Апология*, în *Раннехристианские церковные писатели. Антология*, Москва, Editura СП “Интербук”, 1990, p. 122 – 195.
560. **Каждан**, А.П.; **Литаврин**, Г.Г., *Очерки истории Византии и южных славян*, 2-е изд., Санкт-Петербург, Editura “Алетейа”, 1998, 336 p.
561. **Казакова**, Н.А., *Книгописная деятельность и общественно-политические взгляды Гурия Тушина*, în *ТОДРЛ, Т. XVII*, Москва-Ленинград, Editura АН СССР, 1961, p.169 – 200.
562. **Казакова**, Н.А., *Новый памятник турецкой темы в русской литературе XVI века*, în *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник — 1974*, Москва, Editura *Наука*, 1975, p. 62 – 70.
563. **Казакова**, Н.А., *Пророчества еллинских мудрецов*, în *Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вторая половина XIV - XVI в.*, Ч. 2-я, (Л – Я), Ленинград, Editura *Наука*, 1989, p. 305 – 306.
564. **Казакова**, Н.А., “*Пророчества еллинских мудрецов” и их изображения в русской живописи XVI – XVII вв.,* în *ТОДРЛ, Т. XVII*, Москва- Ленинград, Editura АН СССР, 1961, p. 358 – 368.
565. **Казакова**, Н.А.; **Лурье**, Я.С., *Антифеодальные еретические движения на Руси XIV – начала XV века*, Москва-Ленинград, Editura АН СССР, 1955.
566. **Каргер**, М., *К вопросу об изображении Грозного на иконе “Церковь Воинствующая”*, în *Сборник статей в честь академика А.И.Соболевского*, Ленинград, Editura АН СССР, 1928, p. 466 – 469.
567. **Карский**, Е. Ф., *Славянская кирилловская палеография*, 1-е изд., Спб., 1928. – reeditat facsimil, Москва, *Наука*, 1979.
568. **Карташев**, А.В., *История Русской Церкви, Т. 1*, Москва, Editura “Эксмо-Пресс”, 2000, 848 p.
569. **Карташев**, А.В., *История Русской Церкви, Т. 2*, Москва, Editura “Эксмо-Пресс”, 2000, 816 p.
570. **Качалова**, И.Я.; **Маясова**, Н.А.; **Щенникова**, Л.А., *Благовещенский Собор Московского Кремля*, Москва, Editura *Искусство*, 1990, 388 p.+ 267 il.
571. **Кирпичников**, А., “*Деисус” на востоке и западе и его литературные параллели,* în *ЖМНП, 1893, nr.11*, Санкт-Петербургъ, 1893, p. 1 – 26.
572. **Кишилов**, Н.Б., *Алегория Земли во фресках церкви Спаса Нередицы*, în *Советская археология, 1966, nr. 4*, Москва, Editura *Наука*, 1966, p. 205 – 209.

573. **Клибанов**, А.И., *К проблеме античного наследия в памятниках древнерусской письменнисти,* în *ТОДРЛ, Т. XIII*, Москва-Ленинград, Editura АН СССР, 1957, p. 151 – 181.
574. **Клибанов**, А.И., *Реформационные движения в России в XIV – первой половине XVI в.,*
575. **Клосс**, Б.М., *Максим Грек – переводчик повести Энея Сильвия Взятие Константинополя турками,* în *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник — 1974*, Москва, Editura *Наука,* 1975, p. 55 – 61.
576. **Клосс**, Б.М., *О времени создания русского хронографа,* în *ТОДРЛ, Т. XXVI*, Ленинград, Editura *Наука*, 1971, p. 244 – 255.
577. **Клосс**, Б.М., *Список Царского Софийской I летописи и его отношение к Воскресенской летописи,* în *Летописи и хроники*, Москва, Editura *Наука*, 1984, p. 25 – 37.
578. **Кнежевић**, Б., *Црква Светог Петра у Преспи*, în *Зборник за ликовне уметности, nr. 2*, Нови Сад, 1966, p. 245 – 265, fig. 6.
579. **Книги Сивилл**, Перевод с древнегреческого Марии **Витковской** и Вадима **Витковского**, Москва, Editura Энигма, 1996, 284 p.
580. **Кондаков**, Н.П., *Археологическое путешествие по Сирии и Палестине*, Санкт-Петербургъ, Editura Импер. АН, 1904, 308 p. + 78 des. + 72 pl.
581. **Кондаков**, Н.П., *Иконография Богоматери, Т. I*, Санкт-Петербургъ, Editura Отделения русского языка и словесности Императорской АН, 1914, 387 p. + 240 des. + 7 pl.
582. **Кондаков**, Н.П., *Иконография Богоматери, Т. II*, Петроград, Editura Отделения русского языка и словесности Императорской АН, 1915, 451 p. + 251 des. + 6 pl.
583. **Кондаков**, Н.П., *Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго Возрождения,* Санкт-Петербургъ, Editura Р.Голике и А.Вильборг, 1910, 216 p. + 147 il.
584. **Кондаков**, Н.П., *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей,* în *Записки Императорского Новороссийского Университета*, Т. XXI , Одесса, 1876, Тип. Ульриха и Шульце, 276 p.
585. **Коновалова**, О.Ф., *"Плетение словес" и плетенный орнамент конца XIV века,* în *ТОДРЛ, Т. XXII*, Москва-Ленинград, Editura *Наука*, 1966, p. 101 – 111.
586. **Котков** С.И., *П.К. Симони об изучении надписей на памятниках древнерусской станковой живописи*, în *Исследования по лингвистическому источниковедению*, Москва, Editura *Наука*, 1963, p.190 – 198; http://www.ruslang.ru/doc/lingistoch/1963/ 14-kotkov.pdf
587. **Кочетков**, И.А., *К истолкованию иконы "Церковь воинствующая" ("Благословленно воинство небесного царя"),* în *ТОДРЛ, Т. XXXVIII*, Ленинград, Editura *Наука*, 1985, p. 185 – 209.
588. **Красавина**, С.К., *Дука и Сфрандзи об унии православной и католический церквей,* în *Византийский временник, Т. 27*, Москва, Editura *Наука*, 1967, p. 142 – 152.
589. **Кривов**, М.В., *Эфиопия в "Откровениях" Псевдо-Мефодия Патарского,* în *Византийский временник, Т. 38*, Москва, Editura *Наука*, 1977, p. 120 – 122.
590. **Кудрявцев**, Ф., *Золотое кольцо*, Ленинград, Editura Aurora Art Publishers, 1974, il. la p. 60 – 61.
591. **Куев**, Куйо, *Житието на Стефан Лазаревич от Константин Костенечки*, София, Editura *Наука и изкуство*, 1983, 96 p. + 160 f.
592. **Кулаковский**, Ю.А., *История Византии. Т. III, 602 – 717 годы*, Санкт-Петербург, Editura Алетейя, 1996, 456 p.
593. **Культура Византии**. *XIII – первая половина XV в..К XVIII Международному Конгрессу византинистов (8 – 15 августа 1991 года, Москва)*, Отв. ред. Г.Г.Литаврин, Москва, Editura *Наука*, 1991, 638 p.
594. **Кучкин**, В.А.; **Попов** Г.В., *Государев дьяк Василий Мамырев и лицевая книга пророков 1489 года,* în *Древнерусское искусство. Рукописная книга*, Вып. 2, Москва, Editura *Наука*, 1974, p. 107 – 144.
595. **Лавров**, П.А., *Палеографическое обозрение кирилловского письма*, în *Энциклопедия славянской филологии*, Вып. 4, Ч. 1-я, Санкт-Петербургъ, 1914, p. 135 şi urm.
596. **Лазарев**, В.Н., *Византийское и древнерусское искусство*, Москва, Editura *Наука*, 1978, 336 p.
597. **Лазарев**, В.Н., *Византийская живопись*, Москва, Editura *Наука*, 1971, 408 p.
598. **Лазарев**, В.Н., *Андрей Рублев и его школа*, Москва, Editura *Искусство*, 1966, 170 p. + 194 il.

599. **Лазарев**, В.Н., *Два новых памятника русской станковой живописи XII – XIII веков (к истории иконостаса)*, în В.Н.**Лазарев**, *Русская средневековая живопись. Статьи и исследования*, Москва, Editura *Наука*, 1970, p. 128 – 139.
600. **Лазарев**, В.Н., *Древнерусские мозаики и фрески. XI – XV вв.*, Москва, Editura *Искусство*, 1973, 112 p. + 456 il. + XV pl.
601. **Лазарев**, В.Н., *История византийский живописи*, Т. I, Москва, Editura *Искусство*, 1986, 332 p.
602. **Лазарев**, В.Н., *История византийский живописи*, Т. II, (Таблицы), Москва, Editura *Искусство*, 1986, 597 il.
603. **Лазарев**, В.Н., *Мозаики Софии Киевской*, Москва, Editura *Искусство*, 1960.
604. **Лазарев**, В.Н., *Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве,* în В.Н.**Лазарев**, *Русская средневековая живопись. Статьи и исследования*, Москва, Editura *Наука*, 1970, p. 55 – 102.
605. **Лазарев**, В.Н., *Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев*, în *Культура Древней Руси*, Москва, Editura *Наука*, 1966, p. 101 – 112.
606. **Лазарев**, В.Н., *Происхождение итальянского Возрождения, Т. II, Искусство Треченто*, Москва, Editura АН СССР, 1959, 586 p. + 222 il.
607. **Лазарев**, В.Н., *Снетогорские росписи,* în В.Н.**Лазарев**, *Русская средневековая живопись. Статьи и исследования*, Москва, Editura *Наука*, 1970, p. 150 – 178.
608. **Лазарев**, В.Н., *Феофан Грек и его школа*, Москва, Editura *Искусство*, 1961, 134 p. + 121 il.
609. **Латышев**, И.Н.; **Свирлова**, А.К.; **Симонов**, Р.А., *Анализ астрономических данных псковского календаря XIV века*, în *ТОДРЛ, Т. XXXVII*, Ленинград, Editura *Наука*, 1983, p. 184 – 187.
610. **Лаурина**, В.К., *Об одной группе новгородских провинциальных царских врат*, în *Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода*, Москва, Editura *Наука*, 1968, p. 145 – 178.
611. **Лебедев**, А.П., *Падение Константинополя в 1453 году,* în **Лебедев**, А.П., *Исторические очерки состояния Византийско-восточной церкви от конца XI до середины XV века. От начала крестовых походов до падения Константинополя в 1453 г.*, Санкт-Петербург, Editura Алетейа, 1998, p. 338 – 347.
612. **Левина**, С.А., *Списки Воскресенской летописи*, Сб. *Летописи и хроники*, Москва, Editura *Наука*, 1984, p. 38 – 58.
613. **Левинсон**, Н.Р., *Изделия из цветного и черного металла*, în *Русское декоративное искусство, Т. 1*, Москва, 1962, p. 292 – 295.
614. **Лепахин**, Валерий В., *Значение и предназначение иконы*, Москва, EdituraПаломник, 2003, 512 p.
615. **Лидов**, Алексей, *Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*, Москва, Editura Дизайн, 2009, 352 p.
616. **Литература Древней Руси**. *Биобиблиографический словарь*, Под ред. О.В. Творогова, Москва, Editura Просвещение, Editura Учебная литература, 1996, 240 p.
617. **Лихачев**, Д.С., *Принцип ансамбля в древнерусской эстетике,* în *Культура Древней Руси*, Москва, Editura *Наука*, 1966, p. 118 – 120.
618. **Лихачев**, Д.С., *Избранные работы в трех томах, Т. 1, Развитие русской литературы X – XVII веков. Поэтика древнерусской литературы*, Ленинград, Editura Художественной литературы, 1987, 656 p.
619. **Лихачев,** Д. С., *Текстология (на материале русской литературы X-XVII вв.)*, Санкт-Петербург, 2001.
620. **Лихачев**, Д.С.; **Лихачева**, В.Д., *Художественное наследие Древней Руси и современность*, Ленинград, Editura *Наука*, 1971, 120 p. + 26 il.
621. **Лихачева**, В.Д., *Резное изображение осады Константинополя в собрании Эрмитажа,* în *Византийский временник, Т. 34*, Москва, Editura *Наука*, 1973, p. 200 – 203.
622. **Лощиц**, Ю., *О сивиллах, философах и древнерусских книжниках,* în *Прометей*, nr. 11, Москва, Editura Молодая Гвардия, 1977, p. 138 – 151.
623. **Луковникова**, Е.А., *Иконографическая программа декорации нартекса и притворов церкви Софии в Трапезунде,* în *Византийский временник, Т. 62(87)*, Москва, Editura *Наука*, 2003, p. 141 – 150, des. 1 – 12.
624. **Максим Грек**, *"Слово о покаянии" и "Слово обличительное на еллинскую прелесть"*, Пер. Д.М.**Буланина**, în *ТОДРЛ, Т. XLVII*, Санкт-Петербург, Editura Дм. Буланин, 1993, p. 229 – 240.

625. **Малала**, Иоанн, *Летопись. Книга V. О временах троянских,* în *Памятники византийской литературы IV – IX веков*, Москва, Editura *Наука*, 1968, p. 182 – 195.
626. **Малышев**, В.И., *Заметки о рукописных собраниях Петрозаводска и Тобольска,* în *ТОДРЛ, Т. V*, Ленинград, Editura АН СССР, 1947, p. 149 – 158.
627. **Мамаев**, К.К., *Видение Царьградское в "Повести о Царьграде" Нестора Искандера и его интерпретация в некоторых памятниках прикладного искусства,* în *ТОДРЛ, Т. XXII,* Москва-Ленинград, Editura *Наука*, 1966, p. 342 – 352.
628. **Маркус**, С. В., *Икона «Богоматерь Гора Нерукосечная» XVI в.,* in *Коломенское: Материалы и исследования*, Москва, 1991. Вып. 2. С. 67 – 73.
629. **Маясова**, Н.А., *К истории иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля,* în *Культура Древней Руси*, Москва, Editura *Наука*, 1966, p. 152 – 157.
630. **Маясова**, Н.А., *Об одном редком изображении в шитье XV века,* în *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник — 1984*, Ленинград , Editura *Наука*, 1986, p. 409 – 419.
631. **Медаковић**, Дејан, *Претставе античких философа и сивила у живопису Богородице Љевишке,* în *Зборник радова Српске Академије Наука, LXV,* Editura Византолошки Институт, Кн. 6, 1960, p. 43 – 57.
632. **Медведев**, И.П., *Падение Константинополя в греко-итальянской гуманистической публицистике XV века,* în *Византия между Западом и Востоком. Опыт исторической характеристики*, Под ред. Г.Г. Литаврина, Санкт-Петербург, Editura Алетейа, 1999, p. 293 – 332.
633. **Медведева**, Е.С., *О датировке врат Суздальского Собора,* în *Краткие сообщения о докладах и полевых исследований Института истории материальной культуры, XI*, Москва-Ленинград, 1945, p. 106 – 111.
634. **Мейендорф**, протоиерей Иоанн, *Введение в святоотеческое богословие. Конспекты лекций*, Минск, Editura "Лучи Софии ", 2001, 382 p.
635. **Мелихов,** М.В., *Повесть Нестора Искандера и исторические источники о взятии Царьграда турками в 1453 г.,* în *Древнерусская литература. Источниковедение*, Под ред. Д.С. Лихачева, Ленинград, Editura *Наука*, 1984, p. 84 – 96.
636. **Мещерский**, Н.А., *Древнерусская повесть о взятии Царьграда фрягами в 1204 году*, în *ТОДРЛ, Т. X,* Москва-Ленинград, Editura АН СССР, 1954, p. 120 – 135.
637. **Мещерский**, Н.А., *История иудейской войны Иосифа Флавия в древнерусском переводе,* Москва-Ленинград, Editura АН СССР, 1958.
638. **Милеску Спафарий Н. Г. – ученый, мыслитель государственный деятель**, Кишинев, Editura Штиинца, 1989,
639. **Милеску Спафарий**, Н.Г., *Эстетические трактаты*, Подготовка текстов и вступительная статья О.А. **Белобровой**, Ленинград, Editura *Наука*, 1978.
640. **Мильков**, В.В., *Древнерусские апокрифы*, Санкт-Петербург, Editura Русского гуманитарного института, 1999, 896 p.
641. **Миркович**, Т., *О времени преосуществления Святых Даров,* Vilno, 1886, p. 9.
642. **Михайлов**, А., По вопросу о греко-византийских и славянских сборниках изречений, în *ЖМНП, 1893, nr.1*, Санкт-Петербургъ, 1893, p. 15 – 59.
643. **Михельсон**, Т.Н., *Живописный цикл Ферапонтова Монастыря на тему "Акафиста",* în *ТОДРЛ, Т. XXII,* Москва-Ленинград, Editura *Наука*, 1966, p. 144 – 164.
644. **Михельсон**, Т.Н., *Три сцены "духовных пиров" в системе росписей коробовых сводов собора Рождества Богородицы Ферапонтова Монастыря,* în *Византия и Русь*, Москва, Editura *Наука*, 1989, p. 188 – 193.
645. **Мнева**, Н.Е., *Стенопись Благовещенского Собора Московского Кремля 1508 года,* în *Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV – XVI вв.*, Москва, Editura *Наука*, 1970, p. 174 – 206.
646. **Многоценная жемчужина**, Переводы с сирийского и древнегреческого языков С.С.**Аверинцева**, Киев, Editura Дух і літера, 592 p.
647. **Мурьянов**, М.Ф., *Алексий Человек Божий в славянской рецензии византийской культуры,* în *ТОДРЛ, Т. XXIII,* Ленинград, Editura *Наука*, 1968, p. 109 – 126.
648. **Мурьянов**, М.Ф., *Заметки к Киево-Печерскому патерику,* în *Byzantinoslavica, XXXI, nr. 1,* Prague, 1970, p. 42 – 49.

649. **Мурьянов**, М.Ф., *Этюды к нередицким фрескам. (Страшный суд)*, în *Византийский временник, Т. 34*, Москва, Editura *Наука*, 1973, p. 204 – 213.
650. **Мысливец**, *Происхождение "Деисуса"*, în *Византия. Южные Славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура*, Москва, Editura *Наука*, 1973, p. 59 – 63.
651. **Наумов**, Е.П., *Античные мотивы в средневековой сербской литературе*, în *Славянские литературы: VIII Международный съезд славистов. Загреб – Любляна, Доклады советской делегации*, Москва, Editura *Наука*, 1978. p. 215 – 234.
652. **Никольский**, Н.М., *История русской церкви*, 4-е изд., Москва, Editura Политической литературы, 1988, 448 p.
653. **Окунев**, Н.П., *Арилье. Памятник сербского искусства XIII века*, în „*Seminarium Kondakovianum*", VIII, Prague, 1936, p. 221 – 258.
654. **Онаш**, Конрад, **Шнипер**, Аннемария, *Иконы. Чудо духовного преображения*, Москва, Editura Интербук-бизнес, 2001, 302 p. + il.
655. **Опись строений и имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1601 года**, *Комментированное издание*, Составители З.В.**Дмитриева**, М.Н.**Шарамазов**, Санкт-Петербург, Editura "Петербургское Востоковедение", 1998, 382 p.
656. **Орлов**, А., *"Хронограф" и "Повесть о Казанском царстве"*, Сб. *Сборник статей в честь академика А.И.Соболевского*, Ленинград, Editura АН СССР, 1928, p. 188 – 193.
657. **Орлова**, М.А., *Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь*, Изд. 2-е, Москва, Editura Северный паломник, 2002, 256 p.
658. **Орлова**, М.А., *О приемах украшения цокольных частей интерьеров древне-русских храмов,* în *Средневековая Русь*, Editura *Наука*, 1976, p. 184 – 190.
659. **Орлова**, М.А., *О традиции наружных росписей древнерусских храмов XI – рубежа XV-XVI вв.*, în *Средневековое искусство. Русь.Грузия*, Москва, Editura *Наука*, 1978, p. 106 – 117.
660. **Орлова**, М.А., *Фрески Похвальского придела Успенского Собора Московского Кремля*, în *Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI – XVII вв.*, Москва, Editura *Наука*, 1980, p. 305 – 316.
661. **Осокин**, Николай, *История альбигойцев и их времени*, Москва, Editura "АСТ", 2000, 892 p.
662. **Осташенко**, Е.Я., *Об иконографическом типе иконы "Предста царица" Успенского Собора Московского Кремля*, în *Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции*, Москва, Editura *Наука*, 1977, p. 175 – 187.
663. **Очерки русской культуры XVI века**, Ч. 2-я, Москва, Editura МГУ, 1977, 445 p. + 96 il.
664. **О церковной живописи**, редактор Л.И.**Соколова**, Ч. 1-я и 2-я, Санкт-Петербург, Editura "Общество святителя Василия Великого", 1998, 380 p.
665. **Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XV века**, Москва, Editura Художественная литература, 1982, 688 p. + il.
666. **Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XVI века**, Москва, Editura Художественная литература, 1982, 640 p. + il.
667. **Памятники литературы Древней Руси. Конец XV - первая половина XVI века**, Москва, Editura Художественная литература, 1984, 768 p. + il.
668. **Памятники старинной русской литературы издаваемые графом Григорием Кушелевым-Безбородко**, Вып. III, Санкт-Петербургъ, 1862, 224 p.
669. **Пасхална хроника**, în *Извори за Българската история, III, Т. VI*, София, Editura Българската Академия на науките, 1960, p. 68 – 84.
670. **Пенкова**, Бисерка, *К модели фресковой декорации трапезных в монастырях византийского и поствизантийского круга*, în *Sixième Congres international d'études du sud – est européen. Sofia: 30 août – 5 septembre 1989.* Résumés des communications, Sofia, Editura de l'Académie Bulgare des Sciences, 1989, p. 7 – 9.
671. **Петрова**, Г.Д., "*Похвала Богоматери с Акафистом" из Кирилло-Белозерского монастыря*, în *Древнерусское искусство. Художественные памятники русского севера*. Москва, Editura *Наука*, 1989, p. 143 – 156.
672. **Петрушевич**, А.С., *Древняя икона Нерукотворенного образа Господа нашего Иисуса Христа с старославенскою надписью,* în *Церковный вестник*, Изд. И. Раковский. Будин, 1858, № 7.
673. **Петрушевич,** А.С., *О древнейших иконах с кириллическими надписями, находящихся в Риме,* Львов, 1865.

674. **Пискарев**, А.И. Собрание надписей с памятников Рязанской старины în Записки Имп. археологическаго общества, СПб., 1856, Т. 8, p. 271 – 324.
675. **Погодинъ**, И., *Обзор источников по истории осады и взятия Византии турками в 1453 году*, în *ЖМНП, 1889, nr. 8*, Санкт-Петербургъ, 1889. p. 205 – 258.
676. **Подобедова**, О.И., *К вопросу о составе и происхождении лицевого летописного свода второй половины XVI века*, în *Проблемы источниковедения, Т. IX*, Москва, Editura АН СССР, 1961, p. 280 – 332.
677. **Подобедова**, О.И., *Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания*, Москва, Editura *Наука*, 1965, 334 p.
678. **Подобедова**, О.И., *Московская школа живописи при Иване IV. Работы в Московском Кремле 40х – 70х годов XVI в.*, Москва, Editura *Наука*, 1972, 208 p.
679. **Подобедова**, О.И., *О некоторых возможных аспектах описания иллюминированных рукописей (в порядке обсуждения)*, în *Проблемы научного описания рукописей и факсимильного издания памятников письменности. Материалы Всесоюзной конференции*, Ленинград, Editura *Наука*, 1981, p. 91 – 110.
680. **Подобедова**, О.И., *Отражение византийских иллюстрированных хроник в тверском (троицком) списке хроники Георгия Амартола*, în *ACIEB (XIV)*, V. I, Bucarest, Editura Academiei RSR, 1974, p. 373 – 390.
681. **Покровский**, Н.В., *Очерки памятников христианского искусства и иконографии*, 3-е изд., Санкт-Петербургъ, Тип. Синодальная, 1910, 450 p. + 236 il.
682. **Покровский**, Н.В., *Сийский иконописный подлинник, Вып. II*, Санкт-Петербургъ, în seria *Памятники древней письменности*, nr. CXIII (113), 1896, 110 p.
683. **Покровский**, Н.В., *Церковная археология в связи с историею христианского искусства*, Петроград, 1916, 226 p. + 417 il.
684. **Полное собрание русских летописей**, Т. XXII, *Русский хронограф, Ч. I, Хронограф редакции 1512 года*, Санкт-Петербургъ, Тип. М.А.Александрова, 1911, VII p. + 568.
685. **Полный православный богословский энциклопедический словарь**, Т.I, Санкт-Петербургъ, Editura П.П.Сойкина, б.д., кол.1 – 1120.
686. **Полный православный богословский энциклопедический словарь**, Т.II, Санкт-Петербургъ, Editura П.П.Сойкина, б.д., кол.1121 – 2464.
687. **Попов**, Г.В., *Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века*, Москва, Editura *Искусство*, 1975, 336 p. + 197 il.
688. **Попов**, Г.В., *Шрифтовой декор росписи Михайлоархангельского собора в Старице. 1406 – 1407 гг.*, în *Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI – XVII вв.*, Москва, Editura *Наука*, 1980, p. 274 – 296.
689. **Попова**, Т.В., *Античная биография и византийская агиография*, în *Античность и Византия*, Москва, Editura *Наука*, 1975, p. 218 – 266.
690. **Прашков**, Любен, *Църквата "Рождество Христово" в Арбанаси*, София, Editura Български художник, 1979, 248 p. + 167 il.
691. **Припачкин**, И.А., *Иконография Господа Иисуса Христа*, Москва, Editura Паломникъ, 2001, 224 p.
692. **Провидение о Цареграде**, în: *Учение об Антихристе в древности и средневековье,* Санкт-Петербург, Editura Алетейа, p. 466 – 480.
693. **Прохоров** Г.М., *Иллюминированный греческий Акафист Богородице*, în *Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции*, Москва, Editura *Наука*, 1977, p. 153 – 174.
694. **Раушенбах**, Б. В., *Пространственные построения в живописи*, Москва, Editura *Наука*, 1980, 288 p.
695. **Ретковская**, С.Л., *Смоленский собор Новодевичьего монастыря*, Москва, Editura Госкультпросветиздат, 1954.
696. **Рогов**, А.И., *Фрески Лаврова*, în *Византия. Южные Славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура*, Москва, Editura *Наука*, 1973, p. 339 – 351.
697. **Розанов**, С., *"Житие сербского деспота Стефана Лазаревича" и русский "Хронограф"*, în *Известия ОРЯС Императорской АН, Т. XI, кн. 2-я*, Санкт-Петербургъ, 1906, p. 62 – 97.
698. **Рошковска**, Анна; **Мавродинова**, Лиляна, *Стенописен орнамент*, София, Editura Българската Академия на Науките, 1985, 440 p.

699. **Саликова**, Э.П., *Икона "Похвала Богоматери с Акафистом" XIV века из Успенского собора Московского Кремля*, în *Древнерусское искусство XV – XVII веков*, Москва, Editura *Искусство,* 1981, p. 133 – 135.
700. **Салмина**, М.А., *Античные мифы в Хронографе 1617 года,* în *ТОДРЛ, Т. XXXVII,* Ленинград, Editura *Наука*, 1983, p. 311 – 317.
701. **Салмина**, М.А., *Хроника Константина Манассии и литературный стиль XVI века на Руси,* în *Русская и грузинская средневековые литературы*, Ленинград, Editura *Наука*, 1979, p. 99 – 104.
702. **Сване**, Гунар, *Константин Костенечки и его биография сербского деспота Стефана Лазаревича,* în *Славянские культуры и Балканы, 1*, София, Editura Болгарской АН, 1978, p. 321 – 339.
703. **Свирелин**, А., *Надписи, имеющиеся в г. Переяславле-Залесском* in *Труды VII-го Археологического съезда в Ярославле (1887 г.)*. Москва, 1892, Т. 3, p. 3234 – (3-a paginaţie).
704. **Свирин**, А.Н., *Искусство книги Древней Руси XI – XVII вв*., Москва, Editura *Искусство*, 1964, 300 p. + il.
705. **Седельников**, А.Д., *Досифей Топорков и Хронограф,* în *Известия АН СССР, 1929, nr. 9, VII Seria, Отделение гуманитарных наук*, Ленинград, Editura АН СССР, 1929, p. 755 – 773.
706. **Семеновъ**, Виктор, *Греческий источник "Изречений Исихия"*, în *ЖМНП, 1893, nr. 7*, Санкт-Петербургъ, 1893, p. 84 – 93.
707. **Семеновъ**, Виктор, *Материалы к литературной истории русских "Пчёл", I,* în seria *Чтения в Императорском обществе Истории и Древностей Российских* при Московском Университете за 1895 г., *Книга 2-я*, Москва, Университетская Типография, 1895, XVI p. + 76 p.
708. **Семеновъ**, Виктор, *Мудрость Менандра по русским спискам,* în *Памятники древней письменности, Вып. 88*, Санкт-Петербургъ, 1892.
709. **Сергеев**, В.Н., *О надписях к изображениям "эллинских мудрецов"*, în *ТОДРЛ, Т. XXXVIII,* Ленинград, *Наука*, 1985, p. 326 – 330.
710. **Сергиевский**, М., *К истории славяно-румынской письменности XVII века,* în *Сборник статей в честь академика А.И. Соболевского*, Ленинград, Editura АН СССР, 1928, p. 323 – 326.
711. **Серебрякова**, М.С., *О размещении акафистных композиций в северо-западном углу Собора Ферапонтова монастыря,* în *ТОДРЛ, Т. XXXVIII,* Ленинград, Editura *Наука*, 1985, p. 79 – 85.
712. **Серебрякова**, М.С., *Традиции исполнения Акафиста Богородице и стенопись Ферапонтова монастыря,* în *ТОДРЛ, Т. XLIV,* Ленинград, Editura *Наука*, 1990, p. 433 – 442.
713. **Сидорова**, Т.А., *Волотовская фреска "Премудрость созда себе дом" и ее отношение к новгородской ереси стригольников в XIV веке,* în *ТОДРЛ, Т. XXVI,* Ленинград, Editura *Наука*, 1971, p. 212 – 231.
714. **Синицына**, Н.В., *Максим Грек в России*, Москва, Editura *Наука*, 1977, 332 p.
715. **Синицына**, Н.В., *Рукописная традиция XVI – XVIII веков собрании сочинений Максима Грека. (К постановке вопроса)*, în *ТОДРЛ, Т. XXVI,* Ленинград, Editura *Наука*, 1971, p. 259 – 266.
716. **Синицына**, Н.В., *Русские тексты о судьбе "греческих книг" после падения Константинополя,* în *Византия и Русь*, Москва, Editura *Наука*, 1989, p. 236 – 246.
717. **Сказание о начале славянской письменности**, Москва, Editura *Наука*, 1981, 200 p.
718. **Сказание об Аристотеле**, în *Памятники литературы Древней Руси. Конец XV – первая половина XVI века*, Москва, Editura Художественная литература, 1984, p. 592 – 595; p. 754 – 755.
719. **Сказания русского народа, собранные И.П.Сахаровым**, Москва, Editura *Художественная литература*, 1990, p. 133 – 147 (Книги Сивилл).
720. **Скрипиль**, М.О., *История о взятии Царьграда турками Нестора Искандера*, în *ТОДРЛ, Т. X,* Москва-Ленинград, Editura АН СССР, 1954, p. 166 – 184.
721. **Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI – первая половина XIV в.,** Ленинград, Editura *Наука*, 1987.
722. **Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вторая половина XIV – XVI в.**, Ч. 1-я, (А-К), Ленинград, Editura *Наука*, 1988.
723. **Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вторая половина XIV – XVI в.**, Ч. 2-я, (Л-Я), Ленинград, Editura *Наука*, 1989.
724. **Слово на аваро-славянската обсада на Цариград през 626 година**, în *Извори за Българската история,Ч. III, Т. VI*, София, Editura Българската Академия на науките, 1960, p. 41 – 55.

725. **Смирнов**, И.И., *Максим Грек и митрополит Макарий,* în *Проблемы общественно-политической истории России и славянских стран. К 70-летию академика М.Н.Тихомирова*, Москва, Editura Восточной литературы, 1963, p. 173 – 180.
726. **Смирнов**, И.И., *Историческое значение "русской повести" Нестора Искандера о взятии турками Константинополя,* în *Византийский временник, nr. 7*, Москва, Editura *Наука*, 1953, p. 50 – 71.
727. **Соболевский**, А.И., *Переводная литература Московской Руси XIV – XVII веков*, Санкт-Петербургъ, Тип. Императорской Академии Наук, 1903.
728. **Соболевский**, А.И., *Славяно-русская палеография с 20 палеографическими таблицами,* 2-е изд., Санкт-Петербургъ, Императорский Археологический институт, 1908.
729. **Сперанский**, М.Н., *"Аристотелевы врата" и "Тайная тайных"*, în *Сборник статей в честь академика А.И. Соболевского*, Ленинград, Editura АН СССР, 1928, p. 15 – 18.
730. **Сперанский**, М.Н., *Из истории русско-славянских литературных связей*, Москва, Editura Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения, 1960, 236 p.
731. **Сперанский**, М.Н., *Повести и сказания о взятии Царьграда турками (1453) в русской письменности XVI – XVII вв. Ч. I,* în *ТОДРЛ, Т. X,* Москва – Ленинград, Editura АН СССР, 1954, p. 136 – 165.
732. **Сперанский**, М.Н., *Повести и сказания о взятии Царьграда турками (1453) в русской письменности XVI – XVII вв. Ч. II,* în *ТОДРЛ, Т. XII,* Москва – Ленинград, Editura АН СССР, 1956, p. 188 – 225.
733. **Сперанский**, М.Н., *Славянская письменность XI – XIV веков на Синае и в Палестине,* în *Известия ОРЯС, Т. 32*, Ленинград, 1927, p. 44 – 118.
734. **Сперанский**, М.Н., *Тайнопись в юго-славянских и русских памятниках письма,* în seria *Энциклопедия славянской филологии, Вып. 4.3.*, Ленинград, Editura АН СССР, 1929, 161 p.
735. **Срезневский**, И.И., *Повесть о Цареграде,* în: *Чтение академика И.И.Срезневского*, Санкт-Петербургъ, Тип. Императорской Академии Наук, 1855, 68 p.
736. **Стара българска литература**, *Т. I, Апокрифы*, Составитель и редактор Донка **Петканова**, София, Editura Български писател, 1982.
737. **Стасюлевич**, М., *Осада и взятие Византии турками (2 апреля – 29 мая 1453 года),* în Ученые записки Императорский Академии Наук, Кн. 1, Санкт-Петербургъ, f. d., 176 p.
738. **Степенная книга царского родословия**, în: *Полное собрание русских летописей*, Т. XXI, Санкт-Петербургъ, Тип. М.А.Александрова, 1913.
739. **Суворов**, Ив., *Надписи на церковных предметах: иконах, крестах, колоколах и т.п. в церквах Вологодского уезда* în *Труды VII-го Археологического съезда в Ярославле 1887 г.* Москва, 1892, Т. 3, p. 25 – 31, – (a 3-a paginaţie).
740. **Талбот-Райс**, Дэвид, *Искусство Византии*, Москва, Editura *Слово / Slovo*, 2002, 254 p. + 247 il.
741. **Тафт**, Роберт Ф., *Византийский церковный обряд. Краткий очерк*, Санкт-Петербург, Editura Алетейа, 2000, 160 p.
742. **Творогов**, О.В., *Античные мифы в древнерусской литературе XI – XVI вв.*, în *ТОДРЛ, Т. XXXIII,* Ленинград, Editura *Наука,* 1979, p. 3 – 31.
743. **Творогов**, О.В., *Византийские хроники в Древней Руси*, în *Русская и грузинская средневековые литературы*, Ленинград, Editura *Наука*, 1979, p. 86 – 92.
744. **Творогов**, О.В., *Древнерусские хронографы*, Ленинград, Editura *Наука*, 1975, 322 p.
745. **Творогов**, О.В., *Житие Василия Нового,* în: *Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI – первая половина XIV в.*, Ленинград, Editura *Наука*, 1987, p. 142 – 143.
746. **Творогов**, О.В., *Житие Нифонта Констанцского,* în: *Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI – первая половина XIV в.*, Ленинград, Editura *Наука*, 1987, p. 172 – 173.
747. **Творогов**, О.В., *"Измарагд" особого состава из собрания Ундольского,* în: *Проблемы культурного наследия*, Москва, Editura *Наука*, 1985, p. 151 – 154.
748. **Творогов**, О.В., *Материалы к истории русских хронографов. 2. "Софийский хронограф" и "Хроника" Иоанна Малалы,* în *ТОДРЛ, Т. XXXVII,* Ленинград, Editura *Наука*, 1983, p. 188 – 221.
749. **Творогов**, О.В., *Нестор Искандер,* în: *Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вторая половина XIV – XVI в.*, Ч. 2-я, (Л-Я), Ленинград, Editura *Наука*, 1989, p. 124 – 125.
750. **Творогов**, О.В., *О составе и источниках хронографических статей лицевого свода*, în *ТОДРЛ, Т. XXVIII,* Ленинград, Editura *Наука*, 1974, p. 353 – 364.

751. **Туорогов**, О.В., *О “Хронографе” редакции 1617 года,* în *ТОДРЛ, Т. XXV,* Москва-Ленинград, Editura *Наука*, 1970, p. 162 – 177.
752. **Творогов**, О.В., *Повести о взятии Константинополя турками в 1453 г.*, în: *Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вторая половина XIV – XVI в.*, Ч. 2-я, (Л-Я), Ленинград, Editura *Наука,* 1989, p. 195 – 197.
753. **Творогов**, О.В., *“Хроника” Мартина Бельского*, în: *Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вторая половина XIV – XVI в.*, Ч. 2-я, (Л-Я), Ленинград, Editura *Наука*, 1989, p. 496 – 498.
754. **Творогов**, О.В., *“Хронограф русский”*, în: *Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вторая половина XIV – XVI в.*, Ч. 2-я, (Л-Я), Ленинград, Editura *Наука*, 1989, p. 499 – 505.
755. **Тимофеев**, Л. И., *Основы теории литературы*, Москва, Editura Учпедгиз, 1959, 447 p.
756. **Тихонравов**, Н.С., *Сочинения, Т. I, Древняя русская литература*, Москва, Editura М. и С. Сабашниковыхъ, 1898, 358 p. + 138 p. (note).
757. **Толстая** Т.В., *Успенский Собор Московского Кремля*, Москва, Editura *Искусство*, 1979, 184 p.+ 132 il.
758. **Триодь постная**, Москва, Editura Сретенский монастырь, 2003, 556 foi.
759. **Удальцова**, З.В., *Византийская культура*, Москва, Editura *Наука*, 1988, 290 p.
760. **Удальцова**, З.В., *Мировоззрение византийского хрониста Иоанна Малалы*, în *Византийский временник, Т. 32*, Москва, Editura *Наука*, 1971, p. 3 – 23.
761. **Удальцова**, З.В., *Отклики на завоевание Константинополя турками в Русском государстве,* în *Византийский временник, Т. 38*, Москва, Editura *Наука*, 1977, p. 19 – 29.
762. **Удальцова**, З.В., *“Хроника” Иоанна Малалы в Киевской Руси*, în *Археографический ежегодник за 1965 год. Памяти акад. М.Н.Тихомирова*, Москва, Editura *Наука*, 1966, p. 47 – 58.
763. **Уколова**, В.И., *Античное наследие и культура раннего средневековья (конец V – середина VII века)*, Москва, Editura *Наука*, 1989, 320 p.
764. **Успенский**, А.И., *Переводы съ древнихъ иконъ собранные и исполненные иконописцемъ и реставраторомъ В.П.Гурьяновымъ*, Москва, Тип. А.И.Снегиревой, 1902, 124 p. + 96 il.
765. **Успенский**, Ф.И., *История Византийской Империи XI – XV вв. Восточный вопрос*, Москва, Editura “Мысль”, 1997, 829 p.
766. **Успенский собор Московского Кремля**, Материалы и исследования, Отв. ред. Э.С.Смирнова, Москва, Editura *Наука*, 1985, 264 p.
767. **Учение об Антихристе в древности и средневековье**, Санкт-Петербург, Editura Алетейа, 2000, 528 p.
768. **Флоровский**, протоиерей Георгий ~ , *Восточные Отцы IV века,* în *Изъ чтений въ Православномъ Богословскомъ Институте въ Париже*, Париж, 1931, 240 p.
769. **Флоровский**, протоиерей Георгий ~ , *Византiйскiе Отцы V-VIII века,* în *Изъ чтений въ Православномъ Богословскомъ Институте въ Париже*, Париж, 1933, 260 p.
770. **Флоровский**, протоиерей Георгий ~ , *Пути русского боговловия,* 3-е изд., Paris, Editura YMCA – PRESS, 1983, 600 p.
771. **Фонкич**, Б.Л., *Иоанн Евгеник и его “Монодия на падение Константинополя”*, în *Византия между Западом и Востоком. Опыт исторической характеристики*, Под ред. Г. Г. Литаврина, Санкт-Петербург, Editura Алетейа, 1999, p. 270 – 292.
772. **Франко**, dr. Іван , *Апокріфи і легенди з україньских рукописїв, Т. II, Апокріфи новозавітні*, Львïв, 1899 , p. 1 – 35.
773. **Фрейберг**, Л.А., *Античное литературное наследство в византийскую эпоху,* în *Античность и Византия*, Москва, Editura *Наука*, 1975, p. 5 – 52.
774. **Хоулетт**, Я.Р., *Свидетельство архиепископа Геннадия о ереси “новгородских еретиков жидовская мудръствующих”,* în *ТОДРЛ, Т. XLVI,* Санкт-Петербург, Editura “Дм.Буланин”, 1993, p. 53 – 73.
775. **Черепнин**, А.В., *Русская палеография*, Учебное пособие для вузов, Москва, Госполитиздат, 1956.
776. **Чернецов**, А.В., *Древнейшие события русской истории на миниатюрах XVI в.*, în *ТОДРЛ, Т. XLIV,* Ленинград, Editura *Наука*, 1990, p. 422 – 432.
777. **Чернецов**, А.В., *Золотая тайнопись. О чем рассказали двери русских соборов*, în *Наука и религия, 1987, nr. 1,* p. 26 – 29.

778. **Чернецов**, А.В., *Иллюстрация к “Шестокрылу” и вопрос об отреченных изображениях в Древней Руси*, în *ТОДРЛ, Т. XXXVIII,* Ленинград, Editura *Наука*, 1985, p. 231 – 240.
779. **Чернов**, С.Н., *Заметки о следствии по делу Максима Грека*, în *Сборник статей к 40-летию ученой деятельности академика А.С.Орлова,* Ленинград, Editura АН СССР, 1934, p. 465 – 474.
780. **Чернышева**, М.И., *К характеристике славянского перевода “Хроники” Иоанна Малалы (Роль иноязычных вкраплений),* în *Византийский временник, Т. 44*, Москва, Editura *Наука*, 1983, p. 221 – 226.
781. **Чернышева**, М.И., *О соотношении славянского перевода “Хроники” Иоанна Малалы и ее греческого текста. (На материале портретной лексики),* în *ТОДРЛ, Т. XXXVII,* Ленинград, Editura *Наука*, 1983, p. 222 – 228.
782. **Чистякова**, Е. В., *«Скифская история» А. И. Лызлова и труды польских историков XVI—XVII вв.* în *Труды Отдела древнерусской литературы (ТОДРЛ)*, Т. 19, Ленинград, pp. 348 – 357.
783. **Чичуров**, И.С., *Византийские исторические сочинения: “Хронография” Феофана, “Бревиарий” Никифора*, Тексты. Перевод. Комментарий, Москва, Editura *Наука*, 1980, 216 p.
784. **Шахматов**, А.А., *Древнеболгарская энциклопедия X века*, în: *Византийский временникъ, Т. VII*, Вып. 1-2, Санкт-Петербургъ, 1900, p. 1 – 35.
785. **Шахматов**, А.А., *К вопросу о происхождении “Хронографа”*, în: *Сборник ОРЯС Императорской Академии Наукъ, Т. LXVI, nr. 8*, Санкт-Петербургъ, Тип. Академии Наукъ, 1899, p. 1 – 121.
786. **Шашков**, А.Т., *Афанасий Холмогорский и идейно-литературное наследие Максима Грека*, în *Русская и армянская средневековые литературы*, Ленинград, Editura *Наука*, 1982, p. 173 – 184.
787. **Шустрович**, Э.М., *Древнеславянский перевод “Хроники” Иоанна Малалы*, în *Византийский временник, Т. 30*, Москва, Editura *Наука*, 1969, p. 136 – 152.
788. **Шустрович**, Э.М., *Об одном отрывке из древнеславянского перевода “Хроники” Иоанна Малалы*, în *Научные доклады высшей школы. Серия “Филологические науки”*, 1970, nr. 6 (60), Москва, Editura Высшая школа, p. 105 – 110.
789. **Шустрович**, Э.М., *“Хроника” Иоанна Малалы и античная традиция в древнерусской литературе*, în *ТОДРЛ, Т. XXIII,* Ленинград, Editura *Наука*, 1968, p. 62 – 70.
790. **Щапов**, Я.Н., *Календарь в псковских рукописях XV – XVI вв.*, în *ТОДРЛ, Т. XXXVII*, Ленинград, Editura *Наука*, 1983, p. 157 – 183.
791. **Щенникова**, Людмила, *“Деисус” в византийском мире. Историографический обзор*, în *Вопросы искусствознания, 1994, nr. 2 –3*, Москва, Editura АО ПКФ “Квазар”, 1994, p. 132 – 163.
792. **Щепкин**, В.Н., *Русская палеография*, Москва, Editura *Наука*, 1967, 224 p.
793. **Щепкина**, М.В., *Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтыри Томича*, Москва, Editura *Искусство*, 1963, 248 p. + LXV pl.
794. **Юферова**, Наталия Э. *Жития русских святых в лицевых списках: конец XVI – XVIII вв.*, (Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук), Санкт-Петербург, 2007. Cf. : http://www.odrl.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5947;
795. **Янин**, В.Л., *Свинцовая крышка с тайнописью из Новгорода,* în *Краткие сообщения Института истории материальной культуры Академии Наук СССР, Вып. 54*, Москва, Editura АН СССР, 1954, p. 42 – 48.
796. **Яцимирский**, А.И., *Славянскія и русскія рукописи румынских библиотек,* în *Сборник ОРЯС Императорской Академии Наукъ, 1905 , Т. 79,* Санкт-Петербург, Тип. Императорской Академии Наукъ 1905, XL + 966 p.

ANEXĂ

Programul:	**IDEI**
Tipul proiectului:	**Proiecte de cercetare exploratorie**
Cod proiect:	**PCE_ PNII-PN-II-ID-PCE-2011-3-0336**

PLAN DE REALIZARE A PROIECTULUI (2013-2016)

Denumirea proiectului „Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea"

structură cadru

An	Etapa	Obiective	Activităţi	Rezultate livrate pe etapă	Realizare
2013	Unică	1. Continuarea lucrului de identificare şi de sistematizare a surselor iconografiei picturii româneşti a secolului al XVI-lea (obiectivul nr. 3 al propunerii de proiect).	1.1.Finalizarea studiului *Iconografia ortodoxă a Somnlui lui Iisus, „adormit ca un leu" şi variantele ei româneşti*	Publicarea articolului (în limba franceză) în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*	C. Ciobanu a finalizat şi publicat studiul *L'iconographie ortodoxe du sommeil de l'Enfant Jésus, "endormi comme un lion", et ses variantes roumaines* (rom.: *Iconografia ortodoxă a Somnlui lui Iisus, „adormit ca un leu" şi variantele ei româneşti*) în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), Vol. XLIX (49), 2012, p. 17 – 82 ; ISSN 0556-8080;
			1.2 Scrierea în limba franceză a articolului *Predica apostolilor din pictura exterioară a mănăstirii Moldoviţa*	Prezentarea articolului în formă finală pentru publicare în revista *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*	A fost prezentat în formă finală şi a fost aprobat pentru tipar (de către colegiul redacţional al *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*) articolul în limba franceză *Predica apostolilor din pictura exterioară a mănăstirii Moldoviţa*.

		2. Continuarea întocmirii repertoriului paralel a tipurilor iconografice şi a inscripţiilor slavone din pictura românească a secolului al XVI-lea (obiectivul nr. 6 al propunerii de proiect).	2.1. Deplasarea la Roman în scopul cercetării şi fotografierii picturilor şi inscripţiilor catedralei oraşului.	Prezentarea materialelor cercetării	În perioada 10 – 14 iunie 2013 a avut loc deplasarea la Roman, Târgul Neamţ şi la mănăstirea Suceviţa a cercetătoarei Marina Ileana Sabados şi a fotografului Sorin Chiţu. A fost fotografiat şi identificat programul iconografic, au fost transcrise inscripţiile din pronaosul şi pridvorul bisericii Sf. Parascheva a Episcopiei Romanului. A fost cercetată icoana inedită din secolul al XVI-lea *Maica Domnului Hodighitria cu Pruncul Iisus* de la biserica Sf. Haralampie din Târgul Neamţ. S-a făcut documentarea, fişa obiectului, fotografierea şi transcrierea inscripţiilor. Au fost cercetate icoanele de la depozitul de artă religioasă a judeţului Suceava de la Mănăstirea Suceviţa. Au fost cercetate în detaliu icoanele *Martiriul Sf. Varvara* (icoană inedită din sec. XVI), *Duminica tuturor sfinţilor* de la Vama (1514), *Sf. Parascheva* şi *Sf. Arhanghel Mihail* de la Hurjuieni-Gălăneşti (sf. sec. XVI). Au fost verificate inscripţiile de pe icoane, a fost cercetat stilul şi particularităţile lor iconografice.
			2.2. Deplasarea la Snagov în scopul cercetării picturilor mănăstirii	Prezentarea materialelor cercetării	Pe 3 iulie 2013 a avut loc deplasarea la mănăstirea Snagov a directorului de proiect în scopul cercetării picturilor mănăstirii. A fost precizat specificul programului iconografi. Au fost stabilite paralelismele de ordin iconografic între ciclurile pictate ale Imnului Acatist de la Snagov şi Tismana.

		3. Diseminarea rezultatelor cercetărilor din cadrul proiectului (obiectivul nr. 8 al propunerii de proiect)	3.1. Organizarea unei sesiuni ştiinţifice naţionale (cu participare internaţională) consacrate problematicii *Textului şi imaginii din pictura românească a secolului al XVI-lea*.	Publicarea în format electronic a rezumatelor comunicărilor participanţilor la sesiune.	Pe data de 10 – 11 octombrie 2013 a fost organizată la Bucureşti (la sediul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu") sesiunea de comunicări ştiinţifice cu participare internaţională „*Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea*" (obiectivul nr. 8 al propunerii de proiect). Lucrările sesiunii au fost deschise de către academicinul Răzvan Theodorescu (preşedintele Secţiei Arte, Arhitectură şi Audio-Vizual al Academiei Române) şi de către prof. univ. dr. Adrian-Silvan Ionescu (directorul institutului de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române). La sesiune au participat şi 4 experţi în arta ortodoxă medievală din străinătate: conf. univ. dr. Emmanuel Moutafov (Bulgaria, Sofia), conf. univ. dr. hab. Miroslav Piotr Kruk (Polonia, Cracovia), conf. univ. dr. Nazar Kozak (Ucraina, Lvov), prof. univ dr. hab. Tudor Stavilă (Republica Moldova, Chişinău). Rezumatele comunicărilor participanţilor la sesiune au fost publicate în format electronic pe pagina web a proiectului.
			3.2. Realizarea paginii web a proiectului	Publicarea în format electronic a obiectivelor, scopurilor şi rezultatelor proiectului	A fost deschisă pagina web a proiectului „Text şi imagine în pictura medievală românească din secolul al XVI-lea". Informaţiile de pe această pagină web pot fi accesate în limbile română şi engleză la adresa: http://www.medieval.istoria-artei.ro/

An	Etapa	Obiective	Activităţi	Rezultate livrate pe etapă	Realizare
2014	Unică	1. Continuarea activităţilor de cercetare la obiectivele nr. 1 (descrierea programelor iconografice), nr. 3 (identificarea surselor literare), nr. 4 (compararea cu recomandările din Erminii) şi nr. 5 (analiza contextului istoric în care s-a dezvoltat pictura românească din sec. al XVI-lea) ale propunerii de proiect.	1.1. Finalizarea redactării articolului (în limba franceză) *Predica apostolilor din pictura exterioară a mănăstirii Moldoviţa*.	Publicarea articolului (în limba franceză) în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art-2013*	C. Ciobanu a publicat articolul *Le cycle de la Prédication des Apôtres dans la peinture de l'église de l'Annonciation de la Vierge de Moldoviţa* (rom.: *Predica apostolilor din pictura exterioară a mănăstirii Moldoviţa*), în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), Vol. L (50), 2013, p. 3 – 33. ISSN 0556-8080.
			1.2. Finalizarea redactării articolului *Fiul risipitor în pictura din Moldova secolului al XVI-lea*.	Publicarea articolului în revista *Ars Transsilvaniae-2013*	Articolul „Fiul risipitor în pictura din Moldova secolului al XVI-lea" (în engleză: "The Prodigal Son Illustrated in 16th Century Moldavian Painting"), semnat de C. Costea, a aparut în revista *Ars Transsilvaniae* (ERIH, cat. NAT), Vol.XXIII (23), 2013, p. 83 – 106. ISSN 1220-2789.
			1.3. Finalizarea redactării articolului *Suceviţa – Iconografia Primului Sinod Ecumenic*	Publicarea articolului în revista *Studii şi cercetări de istoria artei-2014*	Articolul *Suceviţa – Iconografia Primului Sinod Ecumenic* a fost prezentat de către E. Cincheza-Buculei la ediţia a X-a a sesiunii de comunicări ştiinţifice "Date noi în cercetarea artei medievale din România" (Bucureşti, 11 – 12 decembrie 2013, Institutul de Istoria Artei "G. Oprescu" al Academiei Române) şi a fost publicat în formă lărgită sub denumirea de "Pictura pronaosului bisericii mânăstirii Suceviţa" în revista *Studii şi Cercetări de Istoria Artei, Artă plastică, Serie nouă* (ERIH, cat. NAT), T. III (47), 2013, p. 175 – 227, ISSN 0039-3983.
			1.4. Scrierea în limba franceză a studiului *Citate din paterice pe filacterele călugărilor şi anahoreţilor pictaţi în registrul inferior al faţadei sudice a bisericii Buna Vestire a mănăstirii Moldoviţa.*	Prezentarea articolului în formă finală pentru publicare în revista *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art -2014*	Articolul lui C. Ciobanu (în limba franceză) « Les sentences des pères du désert, des confesseurs, des anachorètes et des stylites peints sur la façade méridionale de l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldoviţa » a fost acceptat pentru a fi publicat în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), Vol. LI (51), 2014. ISSN 0556-8080.

		2. Continuarea întocmirii repertoriului paralel a tipurilor iconografice şi a inscripţiilor slavone din pictura românească a secolului al XVI-lea (obiectivul nr.6 al propunerii de proiect).	2.1. Deplasarea la Suceava în scopul cercetării şi fotografierii picturilor şi inscripţiilor din biserica Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou.	Prezentarea materialelor cercetării	În perioada 13 – 15 noiembrie a. c. V. Bedros a efectuat o deplasare de documentare în judeţele Suceava şi Botoşani, unde a cercetat şi fotografiat inscripţiile şi programele iconografice ale următoarelor biserici: Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou (Suceava), Sf. Ilie (Suceava) şi Sf. Dumitru (Suceava) şi Sf. Nicolae (Popăuţi-Botoşani).
			2.2.Deplasare la Mănăstirile Humor, Moldoviţa şi Suceviţa în scopul fotografierii şi verificării inscripţiilor cercetate.	Prezentarea materialelor cercetării	În perioada 21 – 23 octombrie C. Ciobanu şi S. Chiţu au făcut o deplasare de documentare la Gura Humorului (judeţul Suceava) cu scopul de a cerceta unele imagini şi inscripţii din cadrul programelor iconografice de la mănăstirile Humor, Moldoviţa, Suceviţa şi de la biserica *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul* din satul Arbore. Scopul deplasării era verificarea *in situ* a inscripţiilor parietale şi fotografierea acelor fresce care nu au putut fi cercetate pe parcursul deplasărilor din anii 2012 – 2013 din motivul acoperirii lor de eşafodajele şi schelele montate de restauratorii care lucrau în acea perioadă la obiectivele respective. În total, la mănăstirea Humor au fost făcute circa 380 de fotografii şi au fost cercetate circa 40 de texte slavone pictate pe filacterele diferitor categorii de sfinţi. A doua zi, pe data de 22 octombrie, C. Ciobanu şi S. Chiţu s-au deplasat în satul Arbore (via Solca) pentru a cerceta şi fotografia frescele recent decapate din spaţiile naosului şi absidei bisericii cu hramul *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul*. Au fost cercetate şi fotografiate picturile murale din registrul ierarhilor al spaţiului absidei altarului. De asemenea au fost fotografiate şi toate picturile murale din naos. În total au fost făcute circa 250 de fotografii. A treia zi, pe data de 23 octombrie C. Ciobanu şi S. Chiţu s-au deplasat la mănăstirile Moldoviţa şi Suceviţa pentru a completa lacunele de documentare în ceea ce priveşte unele inscripţii şi picturi murale, rămase inaccesibile cercetătorilor în anii precedenţi.

		3. Diseminarea rezultatelor cercetărilor din cadrul proiectului (obiectivul nr.8 al propunerii de proiect).	3.1. Participarea directorului de proiect cu comunicarea *Citate provenite din paterice în textele slavone parietale din pictura monumentală românească a secolului al XVI-lea* la Sesiunea anuală de comunicări ştiinţifice cu participare internaţională „Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei şi studiului artelor”, ediţia a VI-a, organizată în zilele de 22-23 mai 2014 de către, Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Moldovei în cooperare cu Comisia Naţională a Republicii Moldova pentru UNESCO şi cu Agenţia Naţională Arheologică.	Prezentarea comunicării colegiului redacţional al revistei *Arta* din Chişinău în vederea publicării.	C. Ciobanu a participat cu comunicarea *Citate provenite din paterice pe filacterele cuvioşilor pictaţi în registrul inferior al faţadei bisericii Bunavestire a mănăstirii Moldoviţa* la ediţia a VI-a a conferinţei ştiinţifice cu participare internaţională *Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei şi studiului artelor*, organizată la Chişinău în perioada 22 – 23 mai 2014 de către Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, Agenţia Naţională Arheologică a Republicii Moldova, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chişinău şi Universitatea de Stat din Moldova. Rezumatul comunicării a fost publicat la p. 93 – 94 a *Rezumatelor comunicărilor* conferinţei. Textul integral al comunicării a fost publicat în cadrul studiului mai amplu *Problema textului şi a imaginii în pictura medievală ortodoxă*, apărut în „*Arta-2014*”, anuar al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Rep. Moldova, Seria *Arte vizuale*, Chişinău, 2014, p. 5 – 23, ISSN 1857-1042.
			3.2. Susţinerea de către directorul de proiect la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a unui amplu raport pe tema *Sursele literare ale inscripţiilor de pe faţadele bisericii Învierea Domnului a mănăstirii Suceviţa*.	Prezentarea pentru publicare în *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art* a rezumatului raportului.	C. Ciobanu a susţinut raportul *Sursele literare ale inscripţiilor de pe filacterele călugărilor şi anahoreţilor pictaţi în registrele inferioare ale faţadelor bisericilor mănăstirilor Humor, Moldoviţa şi Suceviţa*" (în cadrul ediţiei a XI-a a sesiunii de comunicări ştiinţifice “Date noi în cercetarea artei medievale din România”, Bucureşti, 11 – 12 decembrie 2014, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române). În formă de articol, raportul a fost publicat în anul 2015, în volumil LII (52) al *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* ERIH, cat. INT - II), ISSN 0556-8080.
			3.3. Actualizarea permanentă a paginii web a proiectului	Publicarea în format electronic a noilor informaţii legate de proiect şi a rezultatelor obţinute.	Au fost introduse pe pagina web a proiectului noile publicaţii din anii 2013-2014 ale participanţilor la proiect. De asemenea, au fost introduse rezultatele cercetării şi rapoartele anuale referitoare la realizarea proiectului în anii 2013 şi 2014.

An	Etapa	Obiective	Activităţi	Rezultate livrate pe etapă	Realizare
2015	Unică	1. Continuarea activităţilor de cercetare la obiectivele nr. 1 (descrierea programelor iconografice), nr. 3 (identificarea surselor literare), nr. 4 (compararea cu recomandările din Erminii) şi nr. 5 (analiza contextului istoric în care s-a dezvoltat pictura românească din sec. al XVI-lea) ale propunerii de proiect.	1.1. Finalizarea redactării studiului *Les « sentences » des pères du désert, des confesseurs, des anachorètes et des stylites peints sur la façade méridionale de l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldoviţa* (C. Ciobanu)	Publicarea studiului (în limba franceză) în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art- 2014*	Studiul *Les « sentences » des pères du désert, des confesseurs, des anachorètes et des stylites peints sur la façade méridionale de l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldoviţa* a fost publicat (C. Ciobanu), în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), Vol. LI (51), 2014, p. 37 – 75 ; ISSN 0556-8080;
			1.2. Finalizarea redactării articolului *Text and Image in Sixteenth Century Moldavian Painting. Brief Survey of Cases* (C. Costea)	Publicarea articolului (în limba engleză) în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art- 2014*	Articolul *Text and Image in Sixteenth Century Moldavian Painting. Brief Survey of Cases* a fost publicat (C. Costea), în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), Vol. LI (51), 2014, p. 137 – 150; ISSN 0556-8080;
			1.3. Finalizarea redactării studiului « *Restitutio imaginis* ». *Les inscriptions des prophètes à Tismana* (I. Iancovescu)	Publicarea studiului (în limba franceză) în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art- 2014*	Studiul *« Restitutio imaginis ». Les inscriptions des prophètes à Tismana* a fost publicat (I. Iancovescu), în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts* (ERIH, cat. INT - II), Vol. LI (51), 2014, p. 117 – 128 ; ISSN 0556-8080;
			1.4. Finalizarea redactării studiului *Biserica Domnească din Târgovişte. Pictura de secol XVI* (I.Iancovescu)	Publicarea studiului în revista *Studii şi cercetări de istoria artei - 2014*	Studiul *Biserica Domnească din Târgovişte. Pictura de secol XVI* (I. Iancovescu) a fost publicat în revista *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Arta plastică*. Serie nouă (ERIH, cat. NAT), Tomul 4 (48), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2014, p. 159 – 182 ; ISSN 0039-3983;
			1.5. Scrierea în limba franceză a studiului *Citate din paterice pe filacterele călugărilor şi anahoreţilor pictaţi în registrul inferior al faţadei şi în exonartexul bisericii Învierea Domnului a mănăstirii Suceviţa.* (C.Ciobanu)	Prezentarea articolului în formă finală pentru publicare în revista *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art -2015*	C. Ciobanu a elaborat (în limba franceză) şi a prezentat colegiului redacţional al ediţiei *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, (ERIH, cat. INT - II) studiul *Les sources littéraires des citations peintes sur les phylactères des saints de la rangée inférieure de la façade et de l'exonarthex de l'église de La Résurrection de Dieu du monastère de Suceviţa.*

2015	Unică	2. Continuarea întocmirii repertoriului paralel a tipurilor iconografice şi a inscripţiilor slavone din pictura românească a secolului al XVI-lea (obiectivul nr.6 al propunerii de proiect).	2.1. *Pictura pronaosului bisericii Învierea Domnului a mânăstirii Suceviţa* (repertoriu iconografic)	Prezentarea şi publicarea materialelor cercetării în revista *Studii şi cercetări de istoria artei*	E. Cincheza-Buculei a publicat repertoriul iconografic al *picturii pronaosului bisericii mânăstirii Suceviţa* în revista *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Arta plastică*. Serie nouă (ERIH, cat. NAT), Tomul 3 (47), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2013, p. 175 – 227 ; ISSN 0039-3983;
			2.2. *Pictura pronaosului bisericii Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Humor* (repertoriu iconografic)	Prezentarea şi publicarea materialelor cercetării în revista *Studii şi cercetări de istoria artei*	E. Cincheza-Buculei a publicat repertoriul iconografic al *picturii pronaosului bisericii mănăstirii Humor* în revista *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Arta plastică*. Serie nouă (ERIH, cat. NAT), Tomul 4 (48), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2014, p. 183 – 218 ; ISSN 0039-3983;
		3. Diseminarea rezultatelor cercetărilor din cadrul proiectului (obiectivul nr.8 al propunerii de proiect).	3.1. Participarea directorului de proiect cu comunicarea *Citate provenite din paterice în textele slavone ale faţadelor şi exonartexului bisericii Învierea Domnului a mănăstirii Suceviţa* la Sesiunea anuală de comunicări ştiinţifice cu participare internaţională „Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei şi studiului artelor”, ediţia a VII-a, organizată în zilele de 26-28 mai 2015 de către, Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova.	Prezentarea comunicării colegiului redacţional al revistei *Arta* din Chişinău în vederea publicării.	C. Ciobanu a participat cu comunicarea *Registrul inferior al „Cinului” mănăstirii Suceviţa: citate provenite din paterice în textele slavone ale faţadei* la ediţia a VII-a a Conferinţei ştiinţifice internaţionale *Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei şi studiului artelor* organizate de către Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, Agenţia Naţională Arheologică a Republicii Moldova, Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan” al Academiei Române şi Complexul Muzeal Naţional „Moldova” din Iaşi (Chişinău, 26 – 28 mai 2015); rezumatul comunicării a fost publicat la p. 110 – 111 ale *Programului şi Rezumatelor comunicărilor* conferinţei; ISBN 978-9975-3058-8-4, CZU 902+39-+7.0(082); În revista *Arta. Seria Arte vizuale* a Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova a fost publicat articolul lui Constantin Ciobanu *Problema textului şi a imaginii în pictura medievală ortodoxă: o abordare structural-semiotică (partea a 2-a)*, Chişinău, 2015, p. 5 – 17; ISSN 1857-1042;

			3.2. Participarea directorului de proiect cu comunicarea *Registrul inferior al „Cinului” mănăstirii Suceviţa* la colocviul internaţional *Heroes-Cults-Saints* organizat de Institutul de Studiere a Artelor al Academiei de Ştiinţe a Bulgariei, Sofia, 8 - 10 mai, 2015.	Prezentarea comunicării pentru publicare în volumul materialelor colocviului internaţional.	C. Ciobanu a participat la Colocviul ştiinţific internaţional *Heroes/Cults/Saints : On the Occasion of the 500th Anniversary since the Martyrdom of St Georges the New Martyr of Sofia* (Sofia, 8 – 9 mai 2015, Institutul de Studiere a Artelor al Academiei de Ştiinţe a Bulgariei) cu comunicarea *Les sources des citations peintes sur les phylactères des saints de la rangée inférieure de la façade de l'église de la Résurrection de Dieu du monastère de Suceviţa.* Comunicarea a fost publicată în culegerea materialelor colocviului: *Heroes/Cults/Saints : Art Reading – 2015. On the Occasion of the 500th Anniversary since the Martyrdom of St Georges the New Martyr of Sofia* (Sofia, 8 – 9 May 2015, Institute of Art Studies of the Bulgarian Academy of Sciences), Sofia, 2015, p. 165 – 180;
			3.3. Participarea directorului de proiect cu comunicarea *Câteva observaţii referitoare la raportul* text – imagine *în articularea picturii medievale* la sesiunea jubiliară prilejuită de împlinirea a 75 de ani de la fondarea Muzeul Naţional de Arte al Republicii Moldova.	Publicarea de către Muzeul Naţional de Arte al Republicii Moldova a comunicării în culegerea de studii dedicate sesiunii (în februarie-martie 2015).	C. Ciobanu a participat cu comunicarea *Câteva observaţii referitoare la raportul* text – imagine *în articularea picturii medievale* la sesiunea jubiliară prilejuită de împlinirea a 75 de ani de la fondarea Muzeul Naţional de Arte al Republicii Moldova; Studiul omonim *Câteva observaţii referitoare la raportul* text – imagine *în articularea picturii medievale* a fost publicat în *Culegerea de comunicări* a *Conferinţelor Ştiinţifice Anuale din 2013 şi 2014* a Muzeului Naţional de Artă al Moldovei, Chişinău, Editor: Muzeul Naţional de Artă al Moldovei, 2014, ISBN 978-9975-80-898-9. CZU 73/76:069(082) C 65, p. 100 – 112;
			3.4. Actualizarea permanentă a paginii web a proiectului	Publicarea în format electronic a noilor informaţii legate de proiect şi a rezultatelor obţinute.	Au fost introduse pe pagina web a proiectului noile publicaţii din anii 2014-2015 a participanţilor la proiect. De asemenea, au fost introduse rezultatele cercetării şi rapoartele anuale referitoare la realizarea proiectului în anii 2014 şi 2015.

An	Etapa	Obiective	Activităţi	Rezultate livrate pe etapă	Realizare
2016	Unică	1. Finalizarea lucrului la obiectivele nr.1 (descrierea programelor iconografice), nr.3 (identificarea surselor literare), nr.4 (compararea cu recomandările din Erminii) şi nr.5 (analiza contextului istoric în care s-a dezvoltat pictura românească din sec. al XVI-lea) ale propunerii de proiect.	1.1. Realizarea studiului monografic *Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea (o abordare structural-semiotică)* cu un volum de cca. 200 de pagini (font 12).	Publicarea studiului în format electronic pe pagina web a proiectului	C. Ciobanu a elaborat şi publicat în format electronic pe pagina web a proiectului studiul monografic *Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea: o abordare structural-semiotică* cu un volum de circa 200 de pagini (font 12).
			1.2. Finalizarea redactării studiului *Citate din paterice pe filacterele călugărilor şi anahoreţilor pictaţi în registrul inferior al faţadei şi în exonartexul bisericii Învierea Domnului a mănăstirii Suceviţa.* (C. Ciobanu)	Publicarea studiului (în limba franceză) în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art - 2015*	C. Ciobanu a publicat (în limba franceză) studiul *Les sources littéraires des citations peintes sur les phylactères des saints de la rangée inférieure de la façade et de l'exonarthex de l'église de La Résurrection de Dieu du monastère de Suceviţa*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, *Série Beaux-Arts*, (ERIH, cat. INT - II), Tome LII (52), Bucarest, Ed. Acad. Române, 2015, p. 3 – 46; ISSN 0556-8080.
			1.3. Realizarea unui articol consacrat problemelor interacţiunii reciproce a textului şi a imaginii în pictura românească a secolului al XVI-lea (circa 25 – 30 de pag.).	Prezentarea articolului colegiului redacţional al revistei *Studii şi Cercetări de Istoria Artei -2016*	C. Ciobanu a elaborat şi prezentat colegiului redacţional al revistei *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, *Série Beaux-Arts* studiul (în limba franceză) *L'interaction mutuelle entre le texte et l'image dans la peinture roumaine du XVI^{ème} siècle: une approche sémiologique (rom.: Interacţiunea reciprocă a textului şi a imaginii în pictura românească a secolului al XVI-lea: o abordare semiotică).*
		2. Finalizarea repertoriului selectiv al programelor iconografice din pictura românească a secolului al XVI-lea (obiectivul nr.6 al propunerii de proiect).	2.1. Realizarea descrierilor programelor iconografice a monumentelor selectate în repertoriu.	Prezentarea repertoriului autorităţii contractante în formă integrală (printată pe hârtie) şi publicarea lui selectivă pe pagina web.	C. Ciobanu, T. Sinigalia, E. Cincheza-Buculei, M. Sabados şi V. Bedros au finalizat notarea şi descrierea programelor iconografice din cadrul monumentelor selectate în repertoriu (obiectivul nr. 6 al propunerii de proiect). Ulterior, repertoriul a fost prezentat autorităţii contractante în formă integrală pe DVD şi publicat selectiv pe pagina web a proiectului;

		3. Diseminarea rezultatelor cercetărilor din cadrul proiectului (obiectivul nr.8 al propunerii de proiect).	3.1. Susţinerea de către directorul de proiect la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a unui amplu raport pe tema *Sursele literare ale inscripţiilor de pe faţadele bisericilor cu pictură exterioară a Moldovei secolului al XVI-lea*.	Prezentarea pentru publicare în *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art* a rezumatului raportului.	La Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” pe data de 11 decembrie 2015 a avut loc susţinerea de către directorul de proiect (C. Ciobanu) a unui amplu raport pe tema *Sursele literare ale inscripţiilor de pe faţadele bisericilor cu pictură exterioară a Moldovei secolului al XVI-lea*. Rezumatului raportului a fost publicat în *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art Série Beaux-Arts*, (ERIH, cat. INT - II), Tome LII (52), Bucarest, Ed. Acad. Române, 2015, p. 151 – 152; ISSN 0556-8080;
			3.2 Redactarea şi pregătirea pentru publicare în variantă electronică a materialelor prezentate la sesiunea *Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea*.	Publicarea integrală în format electronic a comunicărilor participanţilor la sesiunea *Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea*.	A fost finalizată redactarea şi pregătirea pentru publicare în variantă electronică a materialelor prezentate la sesiunea *Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea*.

RÉSUMÉ

TEXTE ET IMAGE DANS LA PEINTURE ROUMAINE DU XVIe SIÈCLE : UNE APPROCHE SÉMIOLOGIQUE

par Constantin I. Ciobanu

Le mot *texte* est tellement répandu dans la littérature scientifique des divers domaines que l'inflation de sa signification est devenue de plus en plus évidente: *il n'est rien en-dehors du texte* écrivait dès les années '70 Jacques Derrida[1]. Par rapport à l'image, ce terme continue de générer maintes questions, dont les réponses sont loin d'être évidentes. Pouvons-nous dire que l'*image* est un *texte* ou que le *texte* est une *image*? Comment se conjuguent le *texte* et l'*image* dans les œuvres d'art visuel et quelle est la façon de traiter la relation entre les deux concepts – à partir du *texte* vers l'*image* ou de l'*image* vers le *texte*? Le *texte*, dans la peinture, est-il un simple commentaire, un auxiliaire, une explication, un complément de l'image ou, peut-être, il existe une dimension du *texte* qui est irréductible à celle de l'*image*? Et, enfin – une question directement liée au sujet de notre recherche – comment s'articulent et quelles sont les structures et les typologies du *texte* et de l'*image* dans la peinture roumaine du XVIe siècle? Est-ce qu'il existe là – entre ces deux entités – des correspondances, des isomorphismes et – en cas de réponse affirmative – quels sont-ils?

***

Contrairement à l'*inscription*, le *texte* transcende la matérialité des médias par lequel il est envoyé. Des *inscriptions* s'occupent l'*épigraphie* et la *paléographie*, qui sont des sciences historiques auxiliaires, tandis que des *textes* s'occupe la *textologie* (et il s'agit ici d'une *science du texte* en tant que phénomène *littéraire*). Étymologiquement, le terme *texte* vient du mot latin *textum* – mot qui combine les concepts de *tissus* et de *fusion* (dans le sens du *regroupement*, d'*ensemble*, de *chaînage*). *Réseau, tissage, texture, chaîne* – ce sont des termes qui désignent métaphoriquement, mais aussi étymologiquement la notion de *texte*[2]. La *dimension sémantique* est une valeur intrinsèque et essentielle pour le texte. Il est extrêmement important de souligner que tout *texte* est le résultat d'une *attitude consciente*. Dans son livre *La poétique de la composition* le sémioticien russe Boris A. Uspensky définit *le texte* comme une *séquence de signes sémantiquement organisés*[3]. Les encyclopédies linguistiques offrent des explications semblables: le *texte* est une *suite de signes liés par une relation sémantique*, dont les caractéristiques principales sont la *cohésion* (c'est-à-dire le caractère lié entre les différentes parties) et la *cohérence* (c'est-à-dire la capacité d'agir comme une unité, comme un tout).

Si pour de nombreux philologues traditionalistes le *texte* est une expression de l'esprit de son créateur exprimé exclusivement en formes linguistiques et tout ce qui se rapporte aux formes graphiques n'a rien à voir avec la notion de *texte*, alors pour les théoriciens de formation moderne l'approche sémiologique remet en question les relations complexes entre le *texte* et l'*image*. Ainsi, selon ces théoriciens «le concept de *texte* désigne une séquence rationnelle des signes de nature arbitraire; *texte* peut être n'importe quelle forme de communication, y compris la danse, les œuvres de musique, d'architecture, des arts visuels etc.»[4].

Dans son étude *Éléments pour une sémiologie picturale,* Louis Marin se demandait même si à ces deux mondes – au monde du *lisible* et au monde de l'*art visuel* – peuvent être appliquées les mêmes règles de *lecture*[5]. Or, le célèbre dicton *Ut pictura poesis* (fr.: *comme la peinture, de même sorte la poésie*), attribué à Horace (*Ars poetica*, 361) et réfuté avec succès dans le traité *Laocoon* par Lessing, a été réexaminé dans le cadre de la sémiologie contemporaine. Nous devons souligner que Lessing lui-même avait une vision plus souple qu'on lui attribue d'habitude dans les traités d'esthétique: il a été

assez subtil lorsqu'il a pu voir aussi la zone d'interpénétration entre la poésie et les beaux-arts, parce que, finalement, la peinture et la sculpture incarnent directement des corps physiques, mais – indirectement – des actions, de sorte que la poésie, donnant lieu directement aux actions, dépeint – indirectement – des corps physiques. Selon Louis Marin, il y a un lien assez serré entre la lecture du texte et la lecture de l'image[6]. *Lire une image* est le synonyme de projeter sur celle-ci tout un univers littéraire. La peinture reste – au moins au niveau de la réception – dépendante de la conception de *lecture* – conception tirée de la littérature. Nous regardons des tableaux ou des peintures murales, mais nous les *lisons* (c'est-à-dire nous les *interprétons*) en les attachant à la littérature[7]. Un bon exemple à cet égard est offert par le *Ménologe* peint de Dobrovăţ. Là, le mois de Septembre, c'est-à-dire le début de l'année ecclésiastique, commence par l'inscription suivante (en slavon de l'église): « Prologue. Collecte des saints de toute l'année, d'où vient chacun d'eux, où sont-ils nés et en quelle année et pour quelle passion ou jeûne chacun d'entre eux a reçu la couronne (de martyr). 1 septembre »[8]. Ecaterina Cincheza-Buculei a déjà observé l'incompatibilité de ce texte avec le *Ménologe* peint[9]. Pourquoi ? Parce que dans tout calendrier peint (celui de Dobrovăţ y compris) ne peuvent pas apparaître en même temps les lieux d'où vient chacun des ces saints, les lieux de leur naissance, de leurs passions ou de leur jeûne, ainsi que les années de leur martyre. Pour que cela soit possible dans les inscriptions de chaque jour, toutes ces information devaient être mentionnées, ou bien on devait peindre les empereurs et les rois aux règnes desquels ces persécutions eurent lieu, afin de tenter une classification historique des événements, ce qui était impossible à faire à cause de la multitude d'images du calendrier orthodoxe (et qu'il est très difficile de placer sur une surface limitée)[10]. Le contenu de cette inscription de Dobrovăţ ne trouve pas son explication dans les peintures qui l'accompagnent. Il la trouve seulement dans la source littéraire qui l'a généré, c'est-à-dire dans le texte des *Ménées* pour le mois de Septembre, dont un exemplaire se trouvait, probablement, en possession des auteurs du programme iconographique ou des peintres de Dobrovăţ[11].

***

Les *textes* (les titres des images ou d'autres inscriptions) sont une partie indispensable de l'icône ou de la peinture murale orthodoxe médiévale. Selon la théologie orthodoxe, l'inscription exprime le prototype de l'icône en égale mesure (sinon davantage!) que l'image. Il ne peut y avoir aucune icône sans inscription, comme il ne peut y avoir aucune icône sans l'image du saint ou de la fête orthodoxe indiquée par cette inscription. La vénération de l'icône est adressée aussi bien à l'image représentée qu'au nom peint ou gravé.

Le poids du *texte*, respectivement, de l'*image*, varie d'un type iconographique à l'autre: dans certains cas, il gravite vers le figuratif, dans d'autres – vers l'écriture. Un exemple d'image à caractère textuel prononcé (les mots slaves occupent une grande partie du fond et de l'arrière-plan!) se trouve dans la fresque du *Buisson ardent* de l'abside de l'autel du monastère de Suceviţa. D'indiscutable inspiration russe, cette fresque reproduit fidèlement les icônes du type appelé *Neopalimaia Kupina*. En exagérant un peu et en utilisant la terminologie de Wilhelm Worringer[12] nous pouvons dire que dans la peinture religieuse roumaine du XVI^{e} siècle il y avait déjà, à petite échelle, la dichotomie entre l'*abstraction* et l'*intropathie* (synonyme: *empathie*). Nous avons même des icônes où l'écriture a complètement remplacé l'espace destiné à l'image. Ainsi, tout le périmètre destiné aux images des champs latéraux de l'icône russe *La Mère de Dieu – Porte céleste* (école de Pskov de la fin du XVI^{e} siècle, aujourd'hui à la Galerie d'État Tretiakov)[13] a été occupé par le texte d'un *tropaire*, en écriture cyrillique, rappelant dans une certaine mesure les écritures cursives arabes[14] : «В церкви стояще славы Твоея, на небеси стояти мнимся. Богородица, Дверь Небесная, отверзи нам двери милости Твоея»[15] (fr.: « Étant dans le temple de Ta gloire, au ciel nous pensons être. Mère de Dieu, Porte céleste, ouvre-nous les portes de Ta miséricorde »).

Mais revenons au deuxième terme de l'opposition *texte/image*. Même lorsque l'image participe à la formation d'un texte, elle n'est jamais «lue» dans le sens traditionnel du verbe *lire*. L'expression «lecture des images» appliquée à refus dans le langage courant est, en fait, une métaphore. Ce qui nous permet de comprendre le sens d'un texte écrit ou oral c'est son parcours *diachronique* alors que l'image nous est donnée dans la *synchronie* d'un espace qui doit être saisi dans sa structure, dans l'emplacement des figures sur une «surface», dans les relations formelles et symboliques entre les éléments figuratifs. En outre, le texte – écrit ou prononcé – est constitué, respectivement, des *graphèmes* (*lettres*) ou des *phonèmes* (*sons*) – fusionnés en *mots*. C'est un ensemble de composants *discrets*, lorsque l'image peinte – c'est un ensemble des composants *continus*, c'est-à-dire *non-discrets*. Ces phénomènes compliquent l'analyse de l'image dans le contexte de la recherche sémiologique.

Dans un commentaire du 13 Avril 2016, prononcé aux *Art Reading : L'épigraphie au cœur* de Sofia (Bulgarie), Vincent Debiais a caractérisé la situation en ce qui concerne le rapport entre le *texte* et l'*image* dans la peinture médièvale par les mots suivants : « L'incapacité de l'historien de l'art à identifier le texte littéraire ou liturgique à l'origine d'un motif et celle de l'historien des textes à illustrer son propos par les œuvres visuelles sont moins le reflet de l'échec heuristique des disciplines de la médiévistique qu'une invitation à **penser l'objet tel qu'il se présente** – et donc, tel qu'il a été conçu – et à l'interroger indépendamment de toute certitude théorique préalable. La « source » d'une image n'est pas nécessairement un texte identifiable mais une tradition orale, d'autres images, des pratiques dévotionnelles non documentées qui engendrent des mécanismes de signification non référentiels. **L'image ne renvoie souvent qu'à elle-même…** »[16].

L'irréductibilité de l'image artistique au texte parlé ou écrit a pour conséquence le fait que la peinture (et, dans un sens plus large, les beaux-arts) et le langage (écrit ou oral) sont irréductibles l'un à l'autre. Ce qui les rend irréductibles ne sont pas leurs éléments constitutifs ; ce sont plutôt la décomposition, l'assemblage et les structures créés par ces éléments. Dans son livre *La réalité figurative,* Pierre Francastel propose une brève description des raisons pour lesquelles il y a cette irréductibilité : « Deux faits précis retiendront notre attention. D'abord la double articulation, telle qu'elle caractérise les langues, ne s'applique pas à l'art. La chaîne parlée peut être morcelée dans tous les cas en mots et en phonèmes et, en dernière analyse, le système des langues en fonction duquel a été inventée l'écriture repose sur le fait qu'à la limite les éléments, les sons mis en œuvre et articulés entre eux sont en tout petit nombre, aussi bien du reste que les signes porteurs de la langue écrite. Or, il est impossible de décomposer une œuvre figurative en ses éléments. Chaque composition figurative est susceptible de plusieurs interprétations; les éléments d'un système sont innombrables et renouvelables. (…) Ce qui caractérise justement un objet figuratif, c'est qu'il met en combinaison des **éléments irréductibles à un vocabulaire**. Et, plus encore, qu'il fait entrer en combinaison des éléments de sélection qui, contrairement à ce qui se passe dans les langues, ne sont pas tous de **même nature ni du même niveau**. La chaîne sonore possède ce caractère fondamental d'être homogène aussi bien parce qu'elle constitue un *continu* que parce qu'elle utilise des éléments du même type. L'espace plastique intègre, au contraire, des éléments qui ne sont ni du même niveau d'abstraction, ni du même niveau d'invention. N'importe quelle œuvre figurative associe des signes dont les uns sont la transposition quasi réaliste d'une perception actuelle et dont les autres sont des signes schématisés, déjà élaborés. Tous les degrés de réalité photographique et d'abstraction existent – qui vont du croquis d'information au signe arbitraire – et ils se mêlent dans un même ouvrage. Dans tous les cas, l'œuvre juxtapose des éléments inégalement élaborés. Lorsque dans l'art arabe le signe tend à l'écriture ou lorsque dans quelques tentatives de l'art abstrait contemporain il tend vers l'autonomie et l'unité

absolue, on peut se demander si une limite n'est pas dépassée, si **l'art arabe n'est pas une écriture**, si l'abstrait remplit encore sa fonction active d'élaboration plastique de l'univers (…) »[17].

***

La *syntaxe*, l'organisation de l'espace figuratif du tableau ne sont pas celles d'une narration verbale: elles ont leurs propres règles visuelles: la place des mots et du discours littéraire est prise par l'expression et par les mouvements des groupes de figures représentées, par les accents chromatiques. Ici, il convient de noter que l'exemple de «sélection» (l'*idée* de la peinture historique ou mythologique) décrite par Nicolas Poussin dans sa célèbre lettre à Paul Fréart de Chantelou au sujet de son tableau *La manne* (« …lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet !»[18]), ainsi que l'exemple de « fidélité en ce qui concerne la nature », tiré de l'œuvre du Caravage, sont absolument inapplicables à tout art médiéval ou post-médiéval, y compris à celui orthodoxe du XVI^{e} siècle. Contrairement aux peintures sur des thèmes historiques ou mythologiques de l'ère moderne, peintures qui doivent soumettre au spectateur des *compositions originales*, le type iconographique médiéval ne l'exige pas. Il n'est pas une copie exacte de la réalité «profane» comme c'est le cas de l'œuvre du Caravage, mais, également, il n'est pas une *composition originale* de l'artiste, construite conformément à l'*idée* de sélection dont écrivait Poussin. **Le type iconographique est un *canon idéographique* extrêmement strict, cristallisé aux cours des siècles, hérité par tradition artistique et sanctifié par l'autorité de l'église**. L'icône ou la peinture murale orthodoxe ne sont pas des «compositions» dans le sens traditionnel du verbe «composer». Le peintre médiéval ne *compose* pas l'image, il la *transpose* sur la surface de l'icône, du mur, de la feuille dessinée ou d'un autre support (en langue slavonne de l'église cette transposition s'appelle *perevod* ce qui veut dire *traduction* par rapport à un original, appelé *podlinnik*). L'image transposée ne nécessite pas de cadre pour la séparer de l'espace réel. Les scènes des vies des martyrs peintes sur les champs latéraux des icônes n'ont pas le rôle de cadre séparateur : elles ne font que continuer et propager dans l'espace voisin ou limitrophe le message du panneau central. L'image de l'icône n'est pas une représentation qui pourrait interférer avec la réalité «profane» et qui, pour obtenir son unité artistique, doit être séparée de l'espace réel. Cette image est une sorte d'*idéogramme complexe* qui nécessite un tout autre genre de lecture que la peinture moderne. Il est extrêmement intéressant de constater **que les lois de cette *lecture* (et, par conséquent, de cette *écriture*) sont plus proches des lois de la lecture des textes littéraires** que des lois de la contemplation et de la compréhension des images «purement visuelles». Dans le français médiéval, comme l'a souligné l'académicien Răzvan Théodorescu au cours d'une conférence ayant comme thème *Le texte et l'image dans l'ancienne civilisation des Roumains* : « une miniature est **écrite** (et non pas **dessinée** ou **peinte**! – C.C.)» [19] . Un coup d'œil dans l'histoire des langues indo-européennes démontre l'identité primordiale des verbes *écrire* et *peindre*. Les origines de cette identité peuvent être observées même dans la racine du verbe indo-européen ***peig-*** ou ***peik-*** (« tacher, colorer ») qui, selon le *Dictionnaire étymologique des langues indo-européennes* d'Julius Pokorny, nous a donné en grec ancien l'adjectif ποικίλος, *poikílos* (« tacheté, brodé »), en latin (langue *centum* !) nous a donné le verbe **pingō** *present active* , *present infinitive* pingere, *supine* pictum (=peindre') et qui dans les langues slaves (des langues *satem* !) nous a donné le verbe *pišǫ pьsati* (=écrire et =peindre)[20].

***

Quand l'historien de l'art médiéval se trouve devant une peinture murale orthodoxe non décapée ou mal conservée, il essaie d'établir le *type iconographique* d'après certains détails observables, d'après certains objets visuellement détectables, d'après le contexte et la localisation de l'image au sein du programme iconographique du monument d'architecture etc. Grâce à la connaissance du canon iconographique, parfois un tout petit détail suffit pour reconstituer (comme un *puzzle*) la composition

entière. Une telle reconstruction serait pratiquement impossible pour la peinture de l'ère moderne. En revanche, la reconstitution d'anciens textes écrits fournit des situations semblables. Parfois, une lettre ou deux suffissent pour déterminer le nom du saint ou d'identifier la source du fragment de texte trouvé. Ici – dans ce *décodage* des anciens textes – le contexte, le canon et la localisation jouent un rôle prépondérant dans le «remplissage» du *puzzle* qui se trouve devant le décrypteur. Pour mieux comprendre ce phénomène, nous devons expliquer ce que l'on entend par la notion de *code* dans la sémiologie des *arts visuels*.

Selon Leclerc, « un *code* est un ensemble conventionnel de signes, soit sonores ou écrits, soit linguistiques ou non linguistiques (visuels ou autres), communs en totalité ou en partie au destinateur et au destinataire »[21]. Il est un ensemble de conventions en cours d'utilisation pour communiquer un sens[22]. Le *code* est un système de signification particulière pour tout groupe social ou pour toute culture et il exige également, un système de règles en vertu desquelles ces signes se combinent. Il se distingue de la notion de *message* comme en termes saussuriens la *langue* se distingue de la *parole*[23]. Le concept de *code* est similaire à la notion de *langue*, considérée comme un moyen d'organiser l'expression – verbale ou écrite – selon certaines règles. Ferdinand de Saussure a même accentué l'identité de ces deux concepts[24]. Cependant, les savants d'aujourd'hui préfèrent ne pas identifier la notion de *code* au concept de *langue*. Ils motivent cela par le fait que le *code* est plus fonctionnel car il peut également faire référence à des systèmes de communication non verbale (à partir de la notation musicale jusqu'aux différents systèmes de signes iconiques etc.) [25]. Roman Jakobson (1896-1982) a élaboré une théorie selon laquelle la production et l'interprétation des *textes* dépendent de l'existence de *codes* ou de *conventions* établis pour la communication. Le *sens* d'un signe dépend du *code*, au sein duquel il a été conçu, et les *codes* fournissent un *cadre* dans lequel les signes obtiennent leurs *significations*. La multitude de *codes* rencontrés dans la vie quotidienne semble presque infinie: le code alphabétique, le code Louis Braille (l'alphabet pour les aveugles), le code Morse, le code de la signalisation routière, le code naval, le *code* de la chevalerie, le code du zodiaque, divers autres codes chronologiques (les sept âges de l'homme, les siècles en métal: or, argent, bronze, fer …), le code planétaire, le code génétique, le code minéralogique, le code des plantes, le code des animaux et divers autres. L'un des plus connus *codes d'identification des prophètes de l'Ancien Testament* est illustré par leurs attributs symboliques et visionnaires: l'*échelle* pour Jacob, le *buisson* pour Moïse, la *tige* pour Aaron, la *laine* pour Gédéon, l'*arche de l'Alliance* pour David, le *lit* pour Salomon, les *pinces* pour Isaïe, la *porte* pour Ezéchiel, la *montagne* pour Daniel, le *chandelier* pour Zacharias etc. Les programmes iconographiques des églises orthodoxes sont également des codes : différentes parties de leur architecture (murs, dômes, voûtes, pendentifs, tambours des coupoles, absides, conques, arcs de triomphe, piliers, colonnes, embrasures de portes, montants de fenêtres, contreforts etc.) sont codés par des *thèmes* et par des *sujets* iconographiques (en d'autres termes – par des *types* iconographiques). Ainsi, l'image de la calotte du dôme est réservée pour le type iconographique du Pantocrator, le tambour de la coupole – pour les hiérarchies célestes et les prophètes de l'Ancien Testament, les pendentifs – pour les évangélistes, la conque de l'abside – pour la Vierge Marie avec Jésus, flanquée par des archanges, le registre moyen de l'abside du sanctuaire – pour l'Eucharistie, le registre inférieur de la même abside – pour les saints hiérarques et, au centre, pour le Saint Agneau sur la patène, la proskomedia – pour la *Vision de Saint Pierre d'Alexandrie,* le diakonikon – pour la *Présentation du Seigneur*, l'arc de triomphe – pour les médaillons avec des saints, les registres moyens des murs de la nef – pour le *cycle christologique*, le registre inférieur des murs de la nef – pour les *Saints militaires*, la moitié sud de la paroi ouest de la nef – pour la *peinture votive* etc. Dans ce contexte, les livres de peintures post-byzantines (les soi-disant *Hermeneia*, tels que le *Guide de la peinture*, écrit par Denys de Fourna[26]) ou les *podlinniks*[27] russes (livres explicatifs ou illustrés pour les peintres orthodoxes)

peuvent être considérés comme de véritables *livres de codes*. Un exemple ironique et humoristique de codage des images du culte orthodoxe à travers différents objects et périodes du calendrier (semaine, mois et saisons) nous donne Milorad Pavić dans son célèbre roman *Le Dictionnaire Khazar*: « Il nourrissait et guérissait tout autour de lui avec des couleurs – les linteaux et les miroirs, les ruches et les citrouilles, les pièces d'or et les chaussures paysannes. Sur les sabots de son cheval, il peint les quatre évangélistes, Matthieu, Marc, Luc et Jean, et sur ses propres ongles les *Dix Commandements de Dieu*; sur le seau du puits, il peint Marie d'Egypte; sur les volets, il peint les deux Eves, la première Eve (Lilith) et la seconde Eve (d'Adam). Il peint sur des os rongés, sur ses propres dents et les dents des autres, sur des poches retournées, sur des chapeaux et des plafonds. Il a peint les douze apôtres sur des tortues vivantes et les a laissées ramper dans le bois. Les nuits étaient aussi calmes que les chambres; il *choisissait* celle qu'il voulait, il y entrait, *plaçait* une lampe derrière la planche en bois, et peignait une icône-diptyque. Sur sa surface, il peignait les archanges Gabriel et Michel passant l'un à l'autre l'âme d'une femme-pécheresse à travers la nuit d'un jour à l'autre, avec Michael debout au *mardi* et Gabriel – au *mercredi*. Leurs pieds reposaient sur les noms écrits de ces jours, les lettres pointues desquelles faisait jaillir le sang des pieds des archanges. Les peintures de Nikon Sevast étaient mieux en hiver, dans la luminosité réfléchie de la neige blanche, qu'en été, sous le soleil. Elles avaient alors une sorte d'amertume, comme si elles avaient été peintes pendant une éclipse, et les sourires sur les visages peints *s'éteignaient* en Avril et *disparaissaient jusqu'à* la première neige. »[28]

L'utilisation et le décriptage des *codes* devraient suivre les principes de l'hiérarchie et de l'efficacité économique. Pour décrire les systèmes à plusieurs *codes*, Roman Jakobson a introduit le concept de *sous-code du code*, dont l'un est strictement subordonné et l'autre est dominant[29]. Parfois, l'identification correcte du *sous-code* dans un *code* de lecture plus large est une condition absolument indispensable pour comprendre le message du programme iconographique. Un exemple instructif à cet égard nous est offert par l'histoire de la recherche des peintures de l'église de *La Toussaint* de Părhăuţi. Les images de la rangée supérieure de l'abside du sanctuaire de cette église joue un rôle important dans l'*économie* du programme iconographique, mais, étant noirci par la fumée, leurs sujets sont difficiles à identifier. I. D. Ștefănescu a ignoré la troisième image de cette rangée et a pris l'image de *La guérison de l'homme à la main paralysée* pour l'image de *La résurrection de Lazare*[30]. L'historien Nicolae Grigoraş[31] a répété les attributions de Ştefănescu, tandis que Bogdana Irimia[32] a vu dans cette rangée *La guérison de la pécheresse* (?), *La Résurrection du fils de la veuve* (?), *La résurrection de Lazare* (?), *Jésus et la femme Samaritaine*, *La guérison du paralytique* et *La guérison de l'aveugle*. Dans leurs recherches, tous ces chercheurs se sont limités au *code* du *cycle christologique*. Cette identification du *code* est généralement correcte, mais elle ne tient pas compte du fait que le *code* du *cycle christologique* est très large et que nous avons ici une série d'images liées ensemble plus étroitement. Comme en témoignent les inscriptions des images similaires de l'église du monastère de Probota (où les textes slavons commençant par le mot *Nedelea = Dimanche*) et comme le suggère l'icône patronale de l'église – icône qui comprend le *Dimanche de tous les saints* – ici, à Părhăuţi, sont représentées cinq images du cycle des *Dimanches du Pentecostarion* : en référence à la période des cinquante jours qui va de Pâques à la Pentecôte. Ce cycle comprend le *Dimanche de Thomas*, le *Dimanche des myrrhophores*, le *Dimanche du Paralytique*, le *Dimanche de la Samaritaine* et le *Dimanche de l'Aveugle-né*. Ce *cycle du Pentecostarion* est en fait un fragment, un *sous-cycle* du *cycle christologique*, mais il contient aussi une signification chronologique propre, qu'il individualise. Seule, *La guérison de l'homme à la main paralysée* – dont ici la présence est due à l'influence toujours plus grande du programme iconographique de Probota – ne fait pas partie de ce cycle. Ainsi, les images rappelées de Parhauti doivent être identifiées par l'application du sous-code spécifique aux *Dimanches du Pentecostarion* et non pas par l'application du code *christologique,* pris dans son

ensemble. Si I. D. Ştefănescu et Bogdana Irimia l'avaient fait, ils auraient évité les erreurs d'attribution de certains sujets iconographiques (comme dans les cas de *La résurrection de Lazare* et de *La résurrection du fils de la veuve*) qui, bien que provenant du *cycle christologique*, ne font pas partie des *Dimanches du Pentecostarion*.

***

La première tentative de classification *par thémes* des programmes iconographiques roumains a été faite avant la Première guerre mondiale par Wladyslaw Podlacha[33]. Il a divisé toute la variété de sujets de la peinture murale moldave du XV^e^ et du XVI^e^ siècles en thémes ayant un contenu *historique*[34] et en thémes ayant un contenu *idéal* (au sens de *dogmatique, spéculatif* et *théorique*)[35]. Malheureusement, cette approche de Podlacha n'a pas été continuée par d'autres chercheurs et le problème de la classification de l'art médiéval roumain *par thémes et sujets* se noya effectivement dans l'océan formé par la multitude de *types*, de *canons* et de *recensions* iconographiques existantes. En outre, la plupart des historiens de l'art médiéval estiment qu'il suffit de grouper les types iconographiques individuels selon les *cycles*, qui les comprennent, ou selon l'emplacement – occupé par tradition – dans l'architecture des édifices religieux. Après ce dernier principe est structuré le livre d'I. D. Ştefănescu *L'iconographie de l'art byzantin et de la peinture féodale roumaine*[36] – livre – où l'on voit que la description des types iconographiques est faite en fonction de leur emplacement sur les voûtes et sur les murs des églises orthodoxes (dôme, tambours, pendentifs, abside de l'autel, nef, narthex, crypte, exonarthex, façades extérieures etc.). De notre point de vue, ces principes de classification sont utiles, mais ils ne couvrent guère le besoin de grouper les types iconographiques selon le *contenu* de leur message. Par exemple, le cycle de *Miracles des Archanges* contient l'image de l'*Archange St. Michel préservant la ville de Constantinople et l'empêchant d'être prise par les Perses*. Cette image est thématiquement similaire à l'image du *Siège de Constantinople* illustrant la strophe d'introduction au cycle de l'*Acathiste à la Mère de Dieu* (le fameux *Proimion* à *Hymne Acathiste*). Selon les critères énoncés ci-dessus ces images ne peuvent pas être regroupées dans un ensemble car elles sont situées – en général – séparément sur les murs des églises, et elles appartiennent, en termes formels, à des cycles différents: à celui des *Archanges* et à celui des *Hymnes à la Mère de Dieu*. Mais les similitudes et l'analogie du message de ces deux *scènes de bataille* sont tout à fait évidentes. Un autre exemple est offert par les cycles hagiographiques des *vies* des saints. On y trouve beaucoup de scènes de tortures, de miracles, de martyres, de baptêmes et ainsi de suite. Toutefois, on *trouve également* des miracles, des passions, des baptêmes etc. dans les cycles christologiques. Mais alors, selon quels critères peuvent être associés les sujets thématiquement similaires des différents cycles? La *morphologie de l'art* a développé depuis longtemps le *concept* nécessaire à décrire les convergences des œuvres d'art en fonction de leurs sujets. Ce concept s'est avéré être le concept de *genre*, appliqué plus souvent dans la théorie littéraire, mais acceptée aussi par les beaux-arts, en particulier pour la classification des œuvres du XVII^e^ au XX^e^ siècle (il s'agit ici de la *peinture d'histoire*, de la *nature morte*, du *paysage*, du *portrait*, des *scènes de genre*).

Bien que le terme de *genre* apparaisse relativement tard – au milieu du XVIII^e^ siècle et grâce à l'esthétique du *classicisme* français –, les classifications *par genre* sont connues depuis l'Antiquité (voir les traités *La poétique* [*Περὶ ποιητικῆς*] d'Aristote ou *Sur les espèces de style* [*Περὶ ἰδεῶν*] d'Hermogène de Tarse). La littérature byzantine a légué à la littérature slavonne médiévale un certain nombre de *genres* et de *formes* littéraires qui ont eu un impact permanent sur l'ensemble de la culture orthodoxe. Il s'agit de *romans en prose*, de *homélies*, de *chronographes*, d'*hagiographies*, d'*enseignements*, de *paraboles* et de *proverbes*, de *dialogues*, de *polémiques*, de *paterikons*, d'*apologies*, de *louanges* et de *panégyriques*, de *poèmes épiques* et *didactiques*, de *poèmes élogieux*, d'*épigrammes*, de *poésies occasionnelles*, de *parodies satiriques*, *d'hymnes religieux*, de *textes*

liturgiques, de *cosmogonies*, de *doxologies*, de *kérygmes*[37], de *périples*, de *visions*, de *contes* et de *légendes*, de soi-disant *«livres populaires»*, de *poésies «prodromiques»* (écrites dans un language érudit et faisant référence à la rhétorique), et, plus tard, après 1204, de *poèmes courtois* ou *chevaleresques*, d'inspiration occidentale. Le genre de la *poésie rythmique byzantine* [38] – né au sein du culte orthodoxe est resté attaché à la *liturgie* – s'est avéré être d'une originalité artistique absolue pour la littérature de son temps.

La littérature d'expression slavonne a connue aussi une impressionnante variété de *genres* et de *formes* littéraires. Il suffit de rappeler ici les *vies* et les *actes* des saints et des martyrs, les *paroles* prononcées ou écrites à différentes occasions et traitant de divers sujets, les *miracles*, les *enseignements*, les *histoires*, les *annales*, les *chroniques* et les *chronographes*, les *paterikons*, les *paraboles* et les *proverbes*, les *apocryphes* et les *textes non canoniques*. A propos du grand nombre de *formes* littéraires parlent avec éloquence les premiers mots des titres des œuvres, écrites en slavon. Ainsi, l'académicien Dmitri S. Likhatchev a identifié plus d'une centaine de termes (dont *quelques-uns* ne sont pas même traduisibles en français): *alphabet* «азбуковник», *conversation* «беседа», *existence* «бытие», *vision* «видение», *souvenir* «воспоминания», *chapitres* «главы», *homélie* «гомилия», *décalogue* «двоесловие», *acte* «деяние», *dialogue* «диалог», *argument* «довод», *épître* «епистолия», *hagiographie* «житие», *vie* «жизнь», *testament* «завет», *sélection* «избрание», *florilège* «изборник», *dit* «изречение», *confession* «исповедь», *confession de foi* «исповедание», *histoire* «история», *annuaire* «летовник», *annale* «летопись», *chronique* «летописец», *prière* «моление», *prière et supplication* «моление и мольба», *réprimande* «обличение», *accusatoire* «обличительное списание», *description* «описание», *réponse* «ответ», *apocalypse* «откровение», *mémoire* «память», *récit* «повесть», *spectacle* «позорище», *démonstration* «показание», *message* «послание», *éloge* «похвала», *polémique* «прение», *parabole* «притча», *pensée* «размышление», *discours* «речи», *parole* «речь», *légende* «сказание», *mot* «слово», *débat* «спор», *création* «творение», *interprétation* «толкование», *périple* «хождение», *lecture* «чтение» et beaucoup d'autres[39]. Mais – toutes ces *formes* verbales, tous ces *termes*, déclarés dans les titres, – sont-ils de vrais *genres* (au sens que nous attribuons aujourd'hui à cette notion)? La réponse donnée à cette question par Dmitri S. Likhatchev – de toute évidence – a été négative. En réalité, il y a beaucoup moins de *genres*. Leur diversité apparente est due au fait qu'ils évoluent au fil du temps, se transforment, se chevauchent, créent des hiérarchies, génèrent des *subgenres*, *fusionnent*, – parfois – disparaissent[40]. Ils ne devraient pas être considérés comme des catégories statiques, avec des limites précisément définies, strictes et immuables. En raison de cela, la classification exhaustive des genres de la littérature médiévale continue d'être si difficile. Ajoutons encore que les gens du Moyen Âge ignoraient le fait que leurs textes écrits en prose ou leurs œuvres poétiques forment des *groupes génériques*. Très intéressantes – et, dans un certain sens, similaires du point de vue méthodologique aux investigations de Dmitri S. Likhatchev – sont les recherches, concernant les genres de la littérature française du XII[e] au XIV[e] siècle, mises en œuvres par Paul Zumthor. De ces recherches, nous apprenons que l'image du *vocabulaire* (qui décrivait à l'époque les *formes* des textes narratifs) semble être plus que floue: « (…) Si l'on met à part *chanson de geste*, bien attesté et peut-être la seule expression ne prêtant jamais à équivoque, on peut distinguer un autre groupe lexical, renvoyant à des textes narratifs non chantés: mais la distribution des divers termes dans cet ensemble paraît à peu près aléatoire. Ce qu'ils désignent échappe à toute définition : *estoire*, *conte*, *dit*, *exemple*, *fable* et ses diminutifs *fablel*, *fabliau*. (...) Durant une courte période aux alentours de 1200, *estoire* et *dit*, mots nouveaux, se seraient opposés à *conte* et *fable* du point de vue de la véracité du contenu. Passé cette date, ils ne cessent d'interférer et de se confondre. *Lai* entre dans cette série ; mais il désigne par ailleurs une forme lyrique, et une intéressante étude de Baum a montré que cette ambiguïté tient à la

pensée même des utilisateurs. Quant à *roman*, il signifie proprement toute composition de langue vulgaire opposable à un modèle latin, même très lointain. Inversement, certains ensembles de textes aux caractères communs assez nets ne comportent pas d'appellation générique identifiable : ainsi, ce que l'on nomme parfois le *gab* (« plaisanterie »). Les langues médiévales ne possèdent pas de mot pour exprimer un concept correspondant à notre « théâtre ». Les manuscrits qui nous ont transmis divers drames liturgiques désignent parfois ceux-ci des noms latins d'*ordo* ou de *ludus*. Ce n'est qu'à l'époque du plus grand développement des techniques de la scène, aux XIVe et XVe siècles, qu'apparaissent des termes tels que *farce, sottie*, *moralité*, *miracle*, et *mystère*, dont la définition n'est pas sans faire difficulté pour nous, et dont la répartition n'a rien de systématique (…) »[41].

Pour les types iconographiques orthodoxes – suivant l'exemple de Dmitri S. Likhatchev et à l'instar des modèles déjà existants dans la *textologie* de la littérature ancienne russe, – l'historien de l'art Guéorgui K. Wagner proposa une classification *par genres*, méthodologiquement similaire[42]. Cette classification n'est ni exhaustive, ni définitive, comme l'indique l'auteur lui-même. Son trait distinctif (et peut-être un avantage significatif par rapport à d'autres classifications !) est le regroupement de tous ces *genres* dans une structure hiérarchique, divisée en trois niveaux. Toute la multitude d'images de l'art médiéval orthodoxe est distribuée en quatre grandes catégories de genres – 1) *symboliques et de définition dogmatique*, 2) *narratifs*, 3) *représentatifs* et 4) *décoratifs* –, qui, à leur tour, se subdivisent en *genres* et en *sous-genres* particuliers[43]. De notre point de vue, cette classification peut être adaptée – avec des modifications mineures – aux réalités d'autres pays du monde post-byzantin, y compris aux pays roumains:

- la catégorie des genres *symboliques et de définition dogmatique* comprend les genres rituel et cosmogonique, épique et didactique, symbolique et dogmatique, exclusivement symbolique, liturgique et hymnographique, allégorique et généalogique (y compris les images d'arbres généalogiques[44]), apologétique et laudatif, lyrique et philosophique, eschatologique et visionnaire, latreutique et *d'intercession* (y compris le sous-genre particulier de la Déisis);
- la *catégorie* des genres *narratifs* comprend les genres épique et fabuleux (y compris le sous-genre des miracles et des prodiges), légendaire et héroïque, ecclésiologique et historique (avec les sous-genres de scènes de batailles ou de conciles œcuméniques), éortologique (illustrant les fêtes des chrétiens) et dialogique, parénétique (images d'histoires moralisantes et d'exhortation à la vertu) et parémiologique (paraboles et proverbes illustrés), de cour et de divertissement, quotidien (=de tous les jours) et de cérémonie, topographique et des paysages stylisés, martyrologique et hagiographique (y compris le sous-genre du calendrier peint – le soi-disant *Ménologe* orthodoxe)*;*
- la *catégorie* des genres *représentatifs* comprend le genre personnel (anticipant le portrait de l'époque moderne) et *le genre votif* (totalisant les images des fondateurs et des saints patrons des églises);
- la *catégorie* des genres *purement décoratifs* comprend les genres tératologique et phytomorphique (divers types d'ornements floraux, dendromorphique etc.), ainsi que les frises décoratives et les médaillons (également connus sous le nom *de clipeus*), les registres ou les rangées continues avec séraphins, chérubins ou autres hiérarchies célestes, les cieux étoilés des fresques, les ornements abstraits, les motifs héraldiques et d'autres types d'images répétitives à caractère décoratif.

Les trois premières catégories de genres déterminent la *sémantique* du programme iconographique des églises orthodoxes, lorsque la dernière catégorie – qui comprend les genres purement décoratifs – fournit la *syntaxe* du même programme, à savoir les articulations entre les images. Guéorgui K. Wagner a observé que – pour mieux suggérer l'impression d'*éternité* – les genres *symboliques* et *de définition dogmatique* sont caractérisés par des représentations en dehors du temps et de l'espace historiques[45]. Simultanément, au sein des genres *narratifs* les images gravitent vers l'historicisme et ont des caractéristiques spatio-temporelles et contextuelles bien prononcées. Nous

tenons toutefois à *souligner que* les genres *narratifs* évoluent plutôt au niveau du *contenu*, alors que les genres *décoratifs* évoluent plutôt au niveau de l'*expression*. Les genres *de définition dogmatique* et *personnels* montrent une évolution en parallèle aux deux niveaux.

***

Plusieurs recherches de la peinture médiévale au *niveau de l'expression* ont révélé l'existence d'une «grammaire» assez stricte en ce qui concerne la *sémantique du geste*. Il a été noté que nombreuses attitudes et actions des personnages mis en scène dans les cycles iconographiques peints (et surtout dans les *ménologes*) sont réduites – dans la plupart des cas – aux gestes de bénédiction, d'indication, de prosternation, de demande et d'intercession, de donation, d'écoute (en termes de manifestation de l'attention), des bras croisés, des figures couchées (surtout quant il s'agit de la mort des saints)[46]. En illustrant les scènes de martyres, formant la plupart des *ménologes* peints couvrant les murs, un répertoire limité de scènes de torture et de mise à mort s'est cristallisé. Ce sont les scènes de crucifixion, de décapitation, de lapidation, de bûcher, de déchirure ou de coupure en plusieurs parties, de supplice aux bâtons, à la roue, dans des chaudières ou dans d'autres instruments de torture (bœufs de cuivre ou taureaux d'airain comme dans l'exemple du martyre d'Eustache et de son épouse Théopista). L'ensemble du récit de la vie du martyr est sélectionné et, généralement, un seul épisode suggestif, qui vise à créer une image elliptique, est élu. Cette image est extrêmement brève, synthétique, presque hiéroglyphique et facile à retenir. Prises dans leur ensemble, les images peintes des 365 jours du calendrier orthodoxe forment une sorte de *texte* idéographique dans lequel les *inscriptions* d'ouverture, du milieu et de la fin de l'année sont une sorte de signes de ponctuation, les couleurs et les gestes sont les lettres, les portraits des saints et leur tourment sont les mots, les ensembles mensuels sont les phrases et, dans sa totalité, le *Ménologe*[47] peint est un ample *discours* « littéraire » – l'équivalent du *Synaxaire* à plusieurs volumes avec les *Vies des saints de l'Église*. L'encadrement et la séparation des scènes sont extrêmement importants dans ce discours. Ils articulent effectivement la «syntaxe» et la « structure » du message. Et c'est valable non pas seulement pour les *ménologes* peints mais pour tout cycle iconographique. Ainsi, Sorin Ulea a noté que jusqu'à la peinture de Bălineşti, les types iconographiques se déroulaient par eux-mêmes, sans fusionner et dans des encadrements qui les séparaient. Il paraît que la situation change avec le moine Gavriil, peintre qui introduit en Moldavie la représentation en frise continue du «discours» iconographique, méthode déjà rencontrée dans l'art serbe et byzantin du XIVe siècle[48]. La représentation en frise a favorisé l'agrandissement des registres (en particulier de celui de la *Passion*) phénomène qui a eu lieu en proportion directe avec l'augmentation de la hauteur des églises (qui nous ont donné les ensembles de peinture monumentale de la première moitié du XVIe siècle). Avec la peinture de Râsca (1552)[49], on revient au système de la séparation des scènes, système qui marque un processus inverse, de diminution de la hauteur des registres et des personnages peints. Ce processus, selon Ulea «mènera à la décadence de la peinture monumentale moldave... »[50].

L'image médiévale a une «grammaire» si stricte et si détaillée, que rien – ou presque rien – n'est laissé au hasard. Grâce à la rigueur et à la prévisibilité de cette «grammaire», l'**irréductibilité de la peinture** (et des beaux-arts en général) **à la langue parlée ou écrite** (voir la citation de *La réalité figurative* de Pierre Francastel[51]) **est franchie** en grande partie. Pas seulement la structure compositionnelle, l'emplacement des objets, les paysages, les architectures d'arrière plan, les gestes des figures, mais même le modelé des formes peintes, la carnation des visages et des mains, les accents de lumière et d'ombre sont strictement réglementés. Ainsi, nous lisons dans les manuels de peinture orthodoxe comment il faut laisser la *proplasma* sur des portions ombragées, comment correctement appliquer – et dans quel ordre – le dégradé des couleurs ocre en commençant par le brun, la Terre de Sienne, le rouge et jusqu'au jaune (en slave, ce processus s'appelle *vokhrenie*), comment et où placer

le vermeil et les touches blanches, comment correctement représenter les montagnes (en forme de plusieurs terrasses ascendantes; en slave, *léchtchadki gor*) ou comment peindre les enceintes urbaines, les vagues de la mer, le désert ou la forêt. Parmi les peintres, il y avait même une division du travail: les uns ne peignaient que les visages et les mains des personnages (slav. *litchnoie pis'mo*), d'autres exécutaient les robes et les vêtements (slav. *platetchnoie pis'mo*), d'autres faisaient les paysages et les décorations architecturales d'arrière plan (slav. *dolitchnoie pis'mo*), d'autres écrivaient les inscriptions, il y avait aussi une cinquième catégorie d'artisans qui appliquaient l'or sur les halos des saints et sur les étoiles des cieux du décor peint. Cette segmentation de l'activité artistique aurait été impossible si la priorité dans l'art religieux orthodoxe avait été donnée à l'individualité du créateur, à l'originalité de la composition de l'œuvre peinte ou à l'idée d'*inventivité artistique*. L'artiste médiéval peut être comparé plutôt à un virtuose pianiste qu'à un compositeur novateur – peu importe s'il est même un brillant génie, comme c'est le cas de Manuel Euguenikos, de Michel Astrapa, d'Eutikhios, d'Andrei Roublev, de Manuel Panselinos et de beaucoup d'autres.

****

L'articulation de l'*image* peinte ou du *texte* écrit se déroule dans un espace. Cependant, contrairement à l'espace euclidien qui est homogène et isotrope, l'espace de l'inscription, l'espace de la peinture monumentale ou de l'icône ont une *topologie* beaucoup plus complexe. La tradition millénaire européenne de l'écriture de gauche à droite a privilégié cette direction et nous a fait oublier les autres types possibles de lecture (de droite à gauche, suivant la verticale ou suivant le système nommé *boustrophédon*[52]). Le système de la *perspective d'Alberti*[53], créé à la Renaissance, a été pendant plus de trois siècles considéré par la culture européenne comme le seul moyen objectiv de représenter la vue des objets à trois dimensions sur une surface à deux dimensions (en tenant compte des effets de l'éloignement dans l'espace par rapport à l'observateur !). Le XX[e] siècle a réfuté ce point de vue: il s'est avéré que la façon la plus précise pour représenter l'espace physique sur la surface plane est le système de la perspective dite *perceptive* (qui tient compte de la vision binoculaire de spectateur!). Dans cette perspective, la pyramide visuelle d'Alberti – formée par les lignes qui commencent dans l'œil du spectateur et atteignent les objets représentés – ne concerne pas les zones de l'espace situées à sa proximité immédiate. Les objets rectangulaires dans ces zones de l'espace sont représentés avec un certain degré de courbure, en utilisant un langage mathématique plus sophistiquée et redevable aux géométries non-euclidiennes. L'art médiéval – notamment l'art byzantin – a conçu des représentations *tout* à *fait différentes* de l'espace. Pour les images panoramiques des communes, des villes, des monastères, les maîtres du Moyen Âge ont adopté la perspective dite *cartographique*, connue depuis l'Antiquité. Au XVI[e] siècle dans cette perspective a été représentée la ville de Constantinople des fresques moldaves illustrant la strophe d'introduction (appelée *Proimion*) de l'*Hymne Acathiste*. L'iconographie russe montre ce genre de perspective dans *La vision du sacristain Tarassi* ou dans *L'apparition de la Mère de Dieu au vieux moine Dorothée*[54]. Pour les images aux caractéristiques panoramiques moins prononcées, les Byzantins ont développé une conception tout à fait originale de la représentation de l'espace. Dans cette conception *le sujet* et *l'objet* de l'acte visuel sont inversés. Ce n'est plus le regard qui se dirige vers l'image, mais l'image elle-même « descend » vers le spectateur. Les lignes parallèles, qui devraient – compte tenu des règles de la perspective – converger vers l'horizon, dans l'icône, au contraire, sont orientées dans le sens inverse, divergent. Si – dans le système de la *perspective d'Alberti* – le point de convergence (virtuelle) de toutes les droites perpendiculaires au plan de la représentation est situé à l'*intérieur* de la peinture, alors, dans le système de *perspective byzantine*, ce point est situé dans l'espace du spectateur[55], en dehors du plan de l'image. Une conséquence directe de ce fait est l'agrandissement des objets à leur *éloignement* du spectateur, et non pas la réduction de leur taille. Un bon exemple à cet égard nous offre les images des reliures du

livre ténu par le *Pantocrator* peint dans les calottes des dômes des églises orthodoxes. Dans de nombreux cas, nous voyons des dimensions inférieures pour la couverture « plus proche » de nous de l'Évangile et des dimensions supérieures pour la couverture « plus éloignée ». Parfois, on peut voir simultanément trois ou même quatre (!) bords du livre. Le prêtre et le philosophe russe Pavel A. Florensky a utilisé pour ce type de représentation médiévale des objets dans l'espace l'euphémisme de «perspective inversée»[56]. Contrairement à la perspective géométrique de la Renaissance, ce type de perspective, ne présente pas un système mathématique strict et omniprésent pour tout l'espace de l'image. Il est plutôt un système polycentrique, car sa présence est morcelée, située principalement là où sont peints les objets *géométriquement* clairs (livres, parallélépipèdes etc.) et les architectures d'arrière-plans. Les ruptures, les interruptions, les hiatus et les lacunes dans la représentation du *continuum* de l'*espace-temps* sont évidents. En fait, le Moyen Âge, n'a pas besoin de ce *continuum* qui conduirait, finalement, à l'homogénéité et à l'isotropie. Cependant, l'espace réel du texte et de l'image orthodoxes est profondément non homogène et anisotrope. Les *directions*, la *gauche* et la *droite*, le *haut* et le *bas*, le *centre* et la *périphérie* ne sont pas ici de simples coordonnées neutres, comme dans l'espace euclidien. Ils ont leur dimension symbolique, dogmatique, axiologique. Le sémioticien russe Boris A. Uspensky a noté que la charge sémantique de la *gauche* et de la *droite* est extrêmement élevée dans l'icône ou dans l'ancienne peinture murale[57]. Tout ce qui concerne la *droite* (en slave : *Odesnaya storona*) est divin et de bon augure, alors que tout ce qui touche à la *gauche* (en slave : *Ochouiska storona*) est de mauvais augure et vise les forces maléfiques. Dans les textes des livres explicatifs de peinture orthodoxe russe (les fameux *Podlinniki*) les directions sont indiquées du point de vue d'un observateur virtuel, situé au sein de l'image représentée, et non pas du point de vue du véritable lecteur ou spectateur. Par conséquent, l'endroit indiqué dans le texte, comme situé *à gauche*, nous le voyons, en effet, *à droite* de l'image peinte et *vice versa*. Ainsi, pour représenter la Pentecôte (=la Descente du Saint Esprit) le *podlinnik* nous recommande de situer l'apôtre Pierre à *la droite* de l'axe de symétrie de la composition, tandis que dans les images il apparaît toujours à *la gauche*[58]. Dans la scène du *Jugement dernier* des peintures murales, des icônes ou des *enluminures orthodoxes,* les justes – de *la droite* du Sauveur – sont situés dans la moitié *gauche* des compositions, tandis que les pécheurs – de sa *gauche* – sont situés dans la moitié *droite*. Comme nous le voyons ici, l'orientation ne commence pas du point de vue du spectateur extérieur, mais du point de vue des personnages peints dans l'image[59]. Parfois, cette inversion symétrique des « points de vue » affecte directement le sens de la lecture – et même la forme calligraphique – des lettres des inscriptions dépeintes. Un exemple de ce type nous est fourni par les fresques du XVI[e] siècle de l'église de Stăneşti-Lunca (region de Vâlcea). Là, dans l'image de *la vision de Saint-Pierre d'Alexandrie*, la réponse donnée par le Christ à l'évêque (« Arie, le sans esprit! »), est écrite en slavon de droite à gauche et avec des lettres «en miroir»[60]. Et ce n'est pas le seul cas *d'écriture spéculaire*[61] dans la peinture roumaine. Tereza Sinigalia a observé qu'à l'église Saint-Nicolas du monastère de Probota (en Moldavie, fondation du prince Petru Rareş; construction – 1530, peinture, probablement, entre 1532 – 1534) l'inscription désignant le prophète Aaron, peint dans l'un des champs triangulaires de la voûte du narthex, est aussi écrite de droite à gauche – comme en hébreu – et avec des caractères cyrilliques «reflétés en miroir»[62]. Peut-être que cela a été fait pour mettre en évidence l'origine et le statut du prêtre-prophète juif de l'Ancien Testament. Un autre exemple se trouve dans les peintures murales du réfectoire du monastère de Hurezi (1705 - 1706). Ici, Ioana Iancovescu a observé que dans l'image illustrant *Les vertus des moines*, les paroles attribuées à Jésus crucifié (*Pour vous et pour vos péchés Je suis crucifié*) et les paroles attribuées au Christ portant la croix (*cei sircinaţi= cei însărcinaţi*; dans la traduction actuelle de la Bible en roumain on utilise les mots *cei împovăraţi=les chargés*[63]) sont écrits en roumain avec des lettres cyrilliques «reflétées en miroir»[64] comme dans le cas des inscriptions en langue slave de

Stăneşti-Lunca et de Probota. L'autonomie de ces textes par rapport à l'observateur moderne est si grande que la commodité de la lecture est totalement exclue. Leur statut ontologique dépasse par de loin la notion de *message*. En fait, ces textes ne sont pas écrits pour le lecteur: ils font partie de l'image du Sauveur et du Prophète Aaron et, pour cette raison, nous les voyons peints de leur point de vue et non pas du nôtre.

Les *écritures spéculaires* dans les icônes sont aussi rares que dans la peinture monumentale. Selon nous, il y a, cependant, deux icônes roumaines où on a appliqué ce type d'écriture. Ces icônes ont été découvertes et étudiées en détail par notre collègue, dr. Marina Sabados, que nous remercions pour les précieux renseignements fournis. La première de ces icônes est peinte au XVI^e siècle et présente une Vierge du type Hodéguitria avec l'enfant Jésus dans ses bras. L'icône se trouve à l'église Saint-Charalampe de la ville de Târgu Neamţ (région de Neamţ) et contient l'inscription slave «АГЛЪ ГНЪ» (en français: «Ange du Seigneur») écrite deux fois à l'altitude des halos de deux anges flanquant l'image de la Vierge[65]. Si le texte de l'inscription gauche est écrit comme d'habitude de gauche à droite, conformément au système d'abréviation de la langue slave de cette période, alors le texte de l'inscription droite est sa fidèle copie «en miroir». Cette copie est en fait une inscription spéculaire qui suit le principe de *symétrie absolue*, dans le sens mathématique le plus pur du terme.

Un autre exemple d'écriture spéculaire en est l'icône de la *Vierge Hodéguitria avec l'enfant Jésus* du Musée de « L'art du bois » de la ville de Câmpulung Moldovenesc. Cette icône appartient à l'école de peinture moldave et a le numéro d'inventaire 569/1176. Elle est datée de l'année 7141 (1633/1634) et présente un don d'une personne nommée *Toader* et de son épouse, appelée dans l'inscription *Sophrone* (probablement, il s'agit ici d'une distorsion du nom féminin de *Sophronia*)[66]. L'inscription du donateur et la signature du peintre sont écrites sur le bord inférieur de la face de l'icône et sont très endommagées. En ce qui concerne l'inscription du donateur, elle n'a rien d'extraordinaire: elle est écrite en langue slave de gauche à droite, avec des caractères cyrilliques noirs ordinaires. Seule la signature « *Antonie* » du peintre est calligraphiée «en miroir». Cette signature représente un exemple typique d'écriture spéculaire visant d'imprimer – s'il ne s'agit pas d'un caprice arbitraire de l'artiste – une «dimension personnelle» à l'œuvre d'art créée, à savoir – une différenciation et une authentification par rapport à d'autres peintres homonymes. (En ce qui concerne la «dimension personnelle» du chois de l'auteur médiéval, je dois citer la thèse de doctorat d'Anna M. Jiteniova sur les écritures spéculaires cyrilliques[67]).

Les *inscriptions simulées* constituent un cas particulier dans notre recherche. Ces inscriptions de la peinture médiévale des pays orthodoxes sont restées jusqu'à présent à la périphérie de la recherche scientifique. Selon les informations dont nous disposons, il n'y a que peu de publications sur ce sujet. Dans ces études, les inscriptions simulées sont traitées en étroite relation avec la tradition de l'écriture décorative ou de l'ornement. Avant de commencer à mettre en place la typologie de ces inscriptions, nous devons répondre à la question suivante: qu'entendons-nous par le concept *d'inscription simulée* ? À notre avis, l'inscription simulée est un *texte* autonome, avec des coordonnées historiques, chronologiques et stylistiques bien définies, mais sans signification réelle et explicite dans le monde des significations que le langage humain possède. Il n'existe aucune frontière *a priori* entre l'inscription désignative et l'inscription simulée. Il peut y avoir des cas où certains textes, longtemps pris pour des inscriptions simulées, retrouvent après leur déchiffrement leur signification oubliée et deviennent ainsi des inscriptions ordinaires. Dans ce contexte, les hiéroglyphes égyptiennes avaient agi en tant qu'inscriptions simulées après l'oubli de leur signification, à la fin de l'Antiquité, et jusqu'à leur décryptage par le génie de Champollion au XIX^e siècle. Une situation pareille se retrouve dans le cas du texte écrit sur le phylactère du démon du registre inférieur de la célèbre fresque du « Jugement dernier » de Voroneţ. Aussi longtemps que ce texte (publié pour la première fois, paraît-il, par Paul

Henry[68]) reste illisible, qu'il y ait des doutes à savoir s'il porte un message compréhensible, il ne restera qu'une inscription simulée.

***

Les erreurs jouent un rôle très important et constituent un chapitre distinct dans la recherche sémiologique du *texte* peint ou écrit. L'académicien russe Dmitri S. Likhatchev a proposé une typologie des erreurs les plus communes des anciens manuscrits[69]. Ces erreurs se sont avérées être: 1) les erreurs héritées du passé (c'est à dire: les erreurs déjà présentes dans les sources des manuscrits), 2) les erreurs de lecture, 3) les erreurs de mémoire, 4) les erreurs dues à la voix intérieure du copiste, 5) les fautes d'orthographe, 6) les erreurs causées par la réinterprétation (et, implicitement, la modification du sens) des parties mal comprises du texte, 7) les erreurs causées par la reliure incorrecte des livres médiévaux. À ces erreurs s'ajoutent les changements délibérés du contenu des textes faits par les copistes. Ici, on peut mentionner le changement du style ou du contenu d'idées, les interpolations, le choix de la version plus ou moins correcte du texte par le copiste (à la disposition duquel se trouvaient plusieurs manuscrits similaires), la censure extérieure et l'autocensure.

Les erreurs attestées dans les inscriptions pariétales en langue slave de la peinture roumaine du XVI[e] siècle présentent une image à peu près identique. Ainsi, la peinture extérieure de l'église St. Georges du monastère Saint-Jean-le-Nouveau de Suceava nous dévoile une erreur héritée, qui consiste dans l'attribution erronée au sage Plutarque du célèbre *témoignage* sur le Christ (le soi-disant *Testimonium Flavianum*) tiré du chapitre 3 du Livre XVIII des *Antiquités judaïques* écrites par Flave Josèphe[70]. Toute une tradition d'attribution de ce témoignage à Plutarque (le 37[e] livre de Gouri Touchine, 1523-1526[71]; le manuscrit *Iaremetzki-Bilakhévitch*[72]; le soi-disant *livre de Kirille*[73] et autres sources du XVI[e]–XVIII[e] siècles[74]) nous indique qu'il ne s'agit pas des peintres moldaves à avoir commis, à l'origine, cette erreur. La même chose peut être dite au sujet de l'attribution de la dignité impériale à la Sibylle. Le texte slave *Tsaritsa Sivilla* (fr.: l'*Impératrice Sibylle*) reproduit sur les façades des églises moldaves n'est pas une invention des artistes du XVI[e] siècle. Il suit une tradition enracinée depuis plusieurs siècles, dont les sources peuvent être trouvées dès l'époque de la constitution de la chronographie byzantine (par exemple, dans la *Chronique* de Georges le Moine[75]). Comme une erreur de lecture peut être considérée l'orthographe du nom du roi mythique de l'Égypte *Thulid* (au cas nominatif Thulis, selon la *Chronique* de Jean Malalas[76]) présenté dans la peinture de l'église de Saint-Georges du monastère Saint-Jean le Nouveau de Suceava dans la formule *Goulid*[77]. Ces erreurs ont conduit à l'apparition de l'étrange nom *Goliud* certifié dans la peinture murale du monastère de Suceviţa. L'apparition du nom *Arestoutel'* au lieu d'Aristote et *Sévyla* au lieu de Sibylle dans l'épigraphie du même monastère sont de simples fautes d'orthographe[78]. Une erreur de lecture est, probablement, l'inscription du sage *Udi[?]* de Suceviţa : «**...иматвоа**? **гроб...начало**» (fr.: *ton nom, tombe, commencement*)[79]. Dès 1924, Vasile Grecu a observé que cette frase n'a aucun sens[80]. Comme nous avons réussi à établir grâce au 37[e] livre de Gouri Touchine, dans le protographe il était écrit : «**въселит сѧ <u>иматъ</u> <u>во</u> ꙋ<u>троб</u>ꙋ, <u>начало</u>** – *va pénétrer le ventre* (*de la Vierge* – C.C.*), le commencement*…»[81]. Il y a aussi des erreurs causées par les différences phonétiques entre le slavon et les langues maternelles des peintres. C'est le cas de l'apparition de la lettre initiale *Tverdo* au lieu de *Fita* dans la transcription du nom *Thomas* (en slave: *Foma*) de la reliure avec les images des *Apôtres* d'une célèbre icône-tondo *Les Apôtres Pierre et Paul*[82] qui a appartenu au prince de Moldavie Pierre-le-Boiteux (aujourd'hui cette icône se trouve au *Kunsthistorische Museum* de Vienne) et dans une inscription de la fresque *Le Siège de Constantinople* du monastère de Humor[83]. C'est aussi le cas de la transcription dans la peinture votive de l'église du village de Lujeni du mot slave *<u>K</u>titor* (fr.: Fondateur) dans la formule de *<u>Kh</u>titor*[84]. Dans la transcription purement phonétique *A<u>n</u>guel* du mot slave (d'inspiration grecque !) *A<u>gg</u>uel* (fr.: Ange) les peintres des églises moldaves suivent leur voix

intérieure et non pas les règles du slavon littéraire. Un exemple d'incompréhension du contenu du texte copié (avec des répercussions directes sur l'image peinte!) nous présente le portrait de la jeune martyre Junia (épouse d'Andronicus, l'un de 70 apôtres, qu'on fête le 17 mai) dans le *Ménologe* peint à l'église St. Georges du monastère de Saint-Jean le Nouveau de Suceava. Après avoir copié correctement le texte en slavon, les peintres de Suceava ont substitué l'image de la jeune martyre – requise selon le canon iconographique – par l'image d'un saint d'âge moyen et à barbe brune.

***

Mais pourquoi ce que dit vraiment *un texte ancien* est, dans la plupart des cas, autre chose que ce que disent de lui les commentateurs d'aujourd'hui? Pourquoi le retour à l'« autorité » du texte littéral annonce la multiplicité « anarchique » des interprétations, qui ne peuvent plus être unifiées par une autorité normative. La réponse est facile à deviner: divers *paradigmes* culturels, différents *modèls* de pensée génèrent inévitablement des interprétations différentes, parfois diamétralement opposées. Un bon exemple d'«exégèse», en raison d'un autre modèle culturel que le modèle des auteurs, nous donne le texte d'un *graffite* incisé par un visiteur inconnu dans la surface de la fresque *Le Siège de Constantinople* du monastère de Moldoviţa : « Ils figurent bien la glorieuse victoire de Constantinople sur le khagan scythe, mais pourquoi donc ne figurent-ils pas leur malheur et le désastre qu'ils ont subi de la part de l'émir sarrasin lorsqu'il prit Constantinople?»[85]. André Grabar, qui a déchiffré et publié en 1930 cette inscription slavonne, estime que son auteur ne pouvait pas vivre à un temps trop lointain par rapport à la période de réalisation des fresques[86]. A en juger d'aprés la forme des lettres, le *graffite* pourrait remonter au XVI^{e} ou au XVII^{e} siècles. Mais, pour deux raisons, Grabar pensait le dater du début de cette période : 1. l'auteur de l'inscription emploie le présent en parlant de l'exécution de la fresque : «ils figurent... la victoire», «pourquoi ne figurent-ils pas...»[87]; il écrivait donc à une époque rapprochée de la date de la décoration de Moldoviţa; 2. le rapprochement entre le sujet de la fresque et le sac de 1453 s'imposait de moins en moins à l'esprit à mesure qu'on s'éloignait de l'époque de la prise de Constantinople par les Turcs, et, par conséquent, au XVII^{e} siècle moins qu'au XVI^{e} [88]; or, c'est ce rapprochement spontané qui est à l'origine des réflexions consignées par le *graffite*. Il est clair que *l'auteur du graffite jugea bien déplacée la prétention de se prévaloir d'un succès d'autrefois puisqu'il avait été suivi d'une défaite finale, et il ne résista pas à l'envie de signaler son désavœu aux spectateurs de la fresque litigieuse*[89]. Même le nom de *Constantinople*, choisi par le visiteur inconnu, est le fruit de l'aliénation émotionnelle et de l'éloignement sentimental par rapport à l'événement peint. Rappelons-nous que l'inscription peinte par les auteurs de la fresque nous dit «Ici – Tsargrad» et non « Ici – Constantinople». Le remplacement dans la littérature d'expression russo-slave de l'ancien nom de *Tsargrad* (= *Ville des Tsars*) par le nom de *Constantinople* est lié, d'une part, au développement des connaissances historiques en Europe orientale[90], mais aussi, d'autre part, à l'émancipation du sentiment national dans les pays orthodoxes non asservis – pays, pour lesquels la ville située sur le Bosphore et occupée par le sultan a cessé d'être la ville des *empereurs* (=*tsars*) *chrétiens*. Si pour Petru Rareş et ses peintres il n'y avait que *Tsargrad* – la *ville de Caesars*, la *Nouvelle Rome*, la grande *capitale chrétienne*, la *place de l'autorité impériale suprême* etc. – pour le visiteur anonyme de Moldoviţa il n'y avait que *Constantinople* – ville, élevée au niveau de capitale de l'Empire Romain par Constantin le Grand et perdue par Constantin Paléologue. En dépit du fait que le délai (entre la peinture des fresques et la visite du voyageur inconnu) n'était pas si grand, les différences dans la compréhension de la signification de l'image du *Siège de Constantinople* sont énormes.

La *synonymie* géographique absolue entre les noms de *Constantinople* et de *Tsargrad* tourne, comme on le voit dans l'exemple ci-dessus, dans une *antonymie* historique et culturelle. L'exemple donné nous permet d'aborder un autre problème – beaucoup plus fondamental – de la sémiologie

contemporaine. C'est le problème du rapport entre *le sens et la référence*[91]. Telle que définie cette notion Gottlob Frege, la *référence* (en allemand : *Bedeutung*) c'est la portion de *réalité* que désigne l'*expression* du language[92]. Toute autre est la définition du *sens* (en allemand : *Sinn*). Provenant du latin *sensus* (en français: *sens*, *sentiment*, *sensibilité*), cette notion indique *ce* qui fait le lien entre l'univers du langage («peuplé» de mots, de syntagmes, de phrases...) et l'univers des choses extralinguistiques[93]. Dans le triangle de Frege la *signification* est identifiée avec la *référence* et le *concept* – avec le *sens*[94]. Or, la *signification* indique une réalité objective (soit de nature matérielle ou immatérielle), alors que le *concept* indique une représentation subjective, variable et dépendante de nombreux facteurs. Et Frege illustre son analyse par l'exemple de la planète *Vénus,* qui est tantôt « l'étoile du matin », tantôt « l'étoile du soir » : la *référence* reste évidemment la même dans les deux cas (puisqu'il s'agit ici de la même planète *Vénus*), mais le *sens* de chaque expression est forcément différent[95]. Ainsi, dans le cas de l'opposition entre les deux noms de la ville sur les rives du Bosphore (*Constantinople* et *Tsargrad*), la *référence* du lieu sera le même, mais le *sens* – sera bien différent.

La différence entre le *sens* et la *référence* est étroitement liée au problème de l'*homonymie*. L'*homonyme* est un *nom* (donc un *signe* ou une *séquence de signes*) qui possède au moins deux *désignés* (*c'est-à-dire* au moins deux *références*). Disons que le nom *Macaire*, peut indiquer l'abbé Macaire de Pélécetes[96], en Bithynie, le chroniqueur Macaire, futur évêque de Roman, en Moldavie[97], et le métropolite Macaire de Moscou[98]. Si nous voulons savoir à laquelle de ces trois personnalités se *réfère* l'image de Macaire, peinte dans le cycle du *Calendrier orthodoxe* (nommé *Ménologe*) de Dobrovăţ, évidemment que nous devons indiquer avec précision la personne historique désignée par ce nom. Ainsi, nous apprenons qu'à la fondation d'Etienne le Grand de Dobrovăţ se trouve l'image de l'abbé *Macaire* de Pélécetes – image qui a remplacé l'image de Marie l'Égyptienne, d'habitude représentée pour illustrer le jour du 1er Avril selon le calendrier orthodoxe[99]. Mais, est-ce le vrai *sens* de l'image de Dobrovăţ? Est-ce que c'est le *concept* promu par les programmeurs des fresques ou par les peintres? Nous avons de grands doutes à ce sujet. Comme les auteurs des fresques avaient pour seul but d'illustrer le *Ménologe*, il aurait été plus sensé (et conformément à la tradition iconographique qui existait déjà) de représenter Marie l'Égyptienne[100] et de ne pas chercher un saint considérablement moins connu et moins représenté – comme, d'ailleurs, c'est le cas de l'abbé de Pélécetes en Bithynie. La réponse à cette question tient de la mentalité médiévale, du *sens* donné par les contemporains aux images peintes. Car, l'image de Macaire de Pélécetes du calendrier de Dobrovăţ trouve le vrai *sens* de son apparition exclusivement grâce à l'*homonymie* avec le prénom du chroniqueur Macaire de Moldavie, l'un des auteurs possibles du programme iconographique[101]. Dans ce contexte, la *référence* au nom de l'abbé de Pélécetes a simultanément le *sens* d'indiquer le futur évêque de la ville de Roman, en Moldavie.

***

Le *texte* incarne la pensée de son créateur à la fois à travers des images sensorielles, ainsi que par des concepts plus ou moins abstraits et non médiés par les images. Il peut graviter vers l'image (figurative ou littéraire, mentale ou psychique) ainsi que dans le sens opposé du concept abstrait – sans imagerie et à connotations purement intellectuelles. Quand l'art ne cherche qu'à présenter des idées abstraites – au détriment des descriptions concrètes ou des images figuratives – et lorsque le poids de l'abstraction, des symboles (souvent au sens obscur), de l'allégorisme (les *allégories*, ayant la forme d'images, sont, cependant, destinées à exprimer des *concepts*) et de la pensée spéculative – au détriment de la perception sensorielle – a une croissance excessive, alors, d'habitude, se produit la crise de la façon de percevoir et de comprendre le *texte*, soit-il visuel ou écrit. Une telle crise est survenue en Russie au milieu du XVIe siècle, et – à la fin du même siècle et au cours des premières décennies du suivant – a affecté de manière significative la peinture monumentale de Moldavie, en

particulier les programmes iconographiques de Sucevița et de Dragomirna. Dans une tentative de définir cette crise, Leonid Uspensky a noté que « le *réalisme évangélique*, qui est fondamental pour la théologie orthodoxe et qui est à la *base patristique* de l'icône – témoin de l'*Incarnation* — devient confus et cesse de jouer son rôle fondamental, décisif »[102]. Il est facile de déterminer l'importance de ce nouveau mouvement dans l'iconographie: « il constitue une rupture avec le *réalisme hiératique* de l'icône et une tendance excessive vers le *symbolisme décoratif* ou, pour mieux dire, vers l'*allégorie*. Cette nette prédominance du *symbolisme* signifie le déclin de l'art de l'icône. (…)»[103] . L'intérêt passe de la personne peinte ou de l'acte représenté à une *idée abstraite*. Le contenu théologique et spirituel de l'art religieux cède sa place à l'intellectualisme livresque. La foi sincère et directe, non-intermédiée par la raison, est remplacée par une pensée spéculative, basée sur des constructions syllogistiques, sur des allégories complexes et sur des symboles sophistiqués. Les citations des *Écritures* – souvent symboliques ou métaphoriques – sont prises et représentées littéralement, sans tenir compte de leurs capacité ou incapacité de générer des images figuratives et sans tenir compte de la tradition iconographique millénaire.

Maxime le Grec[104] – moine érudit du Mont Athos, envoyé en 1515 en Russie Moscovite pour aider à traduire et à corriger les livres religieux – était au courant des nouvelles tendances hétérodoxes dans l'iconographie de Pskov et de Novgorod – tendances – qui ont influencé plus tard l'art de Moscou. Dès les années 1518 – 1519 (soit trois décennies ou plus avant la crise provoquée par l'*affaire* du diacre Viskovaty au Synode de Moscou de 1553 – 1554), il écrivait à ses disciples: «Il est superflu de peindre de telles icônes, car elles seront une tentation pour les hétérodoxes et pour nos simples chrétiens. (...) Il est nécessaire de peindre et d'adorer uniquement les icônes que les Saints Pères ont approuvé et ont consacré aux synodes de l'Église, – icônes – correspondantes à nos fêtes religieuses. Sinon, en prenant quelques lignes des *Écritures*, tous ceux qui veulent peindre des icônes pourront composer d'innombrables images. (...) »[105].

Le Synode de Moscou de 1553 – 1554 fut très important pour l'histoire de l'iconographie et de l'art orthodoxe. Le diacre Ivan Mikhaïlovitch Viskovaty, de l'Office des Ambassades, *a protesté contre les nouvelles typologies iconographiques qui manifestaient une préférence pour des images trop formelles et plus complexes sur le plan du contenu ; dans des icônes qui se référaient à des « idées théologiques », Viskovaty a vu, non sans raison, une ménace au principe de l'iconographie fondé sur l'incarnation*[106]. Lors de la confrontation au synode, une icône réalisée par les maîtres de Pskov (Ostania, Iakov, Mikhaïlo, Iakouchko et Sémion)[107] joua un rôle partiqulier. Il s'agit de la célèbre *icône quadripartite* de la cathédrale de l'Annoncition du Kremlin de Moscou. La moitié supérieure de cette icône comprend les illustrations au verset *biblique* « ... et il (=Dieu) se reposa le septième jour … » [108] et à l'hymne de la *Liturgie* de saint Jean Chrysostome « Fils Unique et Verbe de Dieu ... »[109]. La partie inférieure de la même icône contient les illustrations à la stichère des Grandes Vêpres à l'office de la Pentecôte «*Venez peuples, adorons* la Divinité en *trois hypostases*...» et au tropaire des heures pascales « Dans le tombeau corporellement, dans les enfers en âme comme Dieu…». L'*icône quadripartite* provoqua une grande controverse à cause de son symbolisme compliqué et exagéré ainsi que sa représentation de Dieu le Père[110]. Viskovaty, critiqua ces images comme une nouveauté et une trahison de la tradition iconographique. Avec perspicacité il dévoila leurs origines *hétérodoxes* et *latines* (or, dans le langage du temps, *latines* signifiait – *catholiques*, *occidentales* et *hérétique*). Selon Mikhail V. Alpatov, l'*icône quadripartite* représente symboliquement les *enseignements de l'Église*[111]. Mais « une telle symbolique infirme les fondements mêmes de la peinture d'icônes. À l'époque, dans les œuvres d'Andrei Roublev, les *images symboliques* apparaissaient comme la plus haute manifestation de la pensée iconographique. Maintenant, ces images sont comme imposé à l'art par l'Église ; cette expérience signifiait le commencement de la fin

pour la peinture d'icônes de l'ancienne Russie qui y avait existé durant plusieurs siècles… »[112]. Grâce aux instincts, nourris par la tradition iconographique, Viskovaty savait que ces nouvelles images trahissaient les canons de l'art de l'icône, mais il fut condamné quand même par le Synode de Moscou de 1553 – 1554[113].

Récemment, l'historien Emil Dragnev a publié un tableau comparatif des versions slavonnes des inscriptions du modèle iconographique *Fils Unique et Verbe de Dieu* – modèle, prèsent dans les fresques de Suceviţa, de Dragomirna et dans quelques icônes russes parmi lesquelles la susmentionné *icône quadripartite* de la cathédrale de l'Annonciation du Kremlin[114]. Le décapage des peintures murales de la conque de l'abside méridionale du naos de l'église de *La Résurrection du Seigneur* du monastère de Suceviţa a facilité l'étude des textes slavons de l'image *Fils Unique et Verbe de Dieu* . Cette image, illustrant un hymne byzantin du VI-ème siècle – incorporé, plus tard, dans la *Liturgie* de St. Jean Chrysostome – comporte une structure complèxe, avec une épigraphie bien développée. La première traduction (indirecte et en langue latine!) des inscriptions du modèle iconographique *Fils Unique et Verbe de Dieu* a été faite à Rome par Jourdain Mickiewicz, procureur général des Basiliens ruthéniens, d'après une planche gravée reproduisent une icône peinte sur bois en détrempe (cette planche a été publiée en 1823 à Paris par J. B. L. G. Seroux d'Agincourt[115]). Une traduction française des textes similaires de Suceviţa a été proposée par Nicoletta Isar dans l'étude *Suceviţa: Valorisation épigraphique dans l'herméneutique iconographique de l'image*[116]. Dans l'article *Quelques précisions concernant la composante épigraphique de l'iconographie de l'hymne « Fils unique et Verbe de Dieu » du monastère de Suceviţa : les sources et la spécificité des inscriptions*[117] nous avons essayé d'établir l'origine des différences entre le texte canonique de l'hymne *Fils Unique et Verbe de Dieu* et sa rédaction spécifique prèsente dans les fresques homonyme des monastères moldaves et dans quelques icones russes, y compris dans l'*icône quadripartite* de la cathédrale de l'Annonciation de Moscou. Il paraît que les derniers sept mots slavons du titre de l'image de Suceviţa (les mots « *Saint Esprit vivifiant de toute la création* ») sont le résultat de l'insertion d'une inscription qu'auparavant (selon le modèle publié par Seroux d'Agincourt[118]) faisait partie de *la Gloire* peinte du Dieu-Sabaoth. Grâce à une icône publiée par Nikodim Kondakov[119], une identification précise a été établie pour le texte « *O, mes amis et ma force… par le bois fut blessé le cœur…* ». Ce texte est une citation abrégé d'un *oikos* du *Canon de la Sainte Croix* inclus dans le *Triodion* orthodoxe et chanté dans l'église le Vendredi de la 4ème Semaine du Grand Jeûne. Pour l'image du *Christ guerrier*, habillé d'une cuirasse, on a réussi de trouver quelques parallèles dans un assez spécifique modèle iconographique de l'image «Tu es prêtre pour toujours à la manière de Melchisédech…»[120], appelé parfois «Le Christ crucifié en séraphin». Nous devons souligner que les différences entre l'image *Fils Unique et Verbe de Dieu* de Suceviţa et l'iconographie des icones homonymes russes du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècle sont dues au transfert à l'échelle monumentale d'un modèle issu de l'art de l'icône. Par conséquent, on peut observer ces différences plutôt dans les détails figuratifs que dans les écritures explicatives.

***

Les inscriptions, depuis des temps immémoriaux, accompagnent les images. L'antagonisme entre les *mots* et les *images* se produit uniquement à un stade tardif, à l'époque de la formation de l'esthétique moderne. Seulement les beaux-arts, y compris la peinture, conscients d'eux-mêmes en qualité de phénomènes esthétiques par excellence, commencent à se séparer de la littérature. Nous devons prêter attention à cette absence de polarisation entre *art* et *littérature* dans le sud-est de l'Europe au XVIe siècle, car à cette époque, l'écriture entrait dans l'espace sacré de l'icône comme partie intégrante et essentielle de celui-ci. Le mot avait un rôle indépendant, mais il était inséparable de l'image. À une époque plus tardive, le mot dans l'icône commence à avoir un rôle subordonné, un rôle d'auxiliaire, de «commentateur». Il devient un *décodage* verbal d'un texte non verbal. En commençant

par le baroque, le mot sert souvent de décoration, d'ornement. Donc, le mot devient dépendant de l'icône (ou de la peinture murale). Il effectue un certain nombre de fonctions auxiliaires à l'égard de l'image. Le plus souvent, l'inscription a un rôle explicatif. Ce qui prouve la nécessité de l'écriture dans l'icône c'est l'impossibilité d'exprimer par la peinture tout ce qui est disponible à la parole, car l'*image* n'a pas l'unicité intrinsèque du *mot*. C'est pourquoi les icônes et la plupart des peintures murales sont toujours accompagnés par des inscriptions. Quel est le lien et la relation entre le *texte* et l'*image*, comment le texte acquiert ses propriétés *iconiques*, – ce sont là des questions qui méritent d'être examinées.

Notes:

---

[1] Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Édition Flammarion, 1978, p. 373.

[2] Voir le livre: Ioana Em. Petrescu, *Filosofia poststructuralistă a lui Derrida şi soluţiile criticii contemporane*, dans *Revista de Istorie şi Teorie Literară* (XXXII, nr. 4, 1984, pp. 30-35; XXXIII, nr. 1, 1985, pp. 69-72; XXXIII, nr. 2, 1985, pp. 59-69).

[3] *Борис А. Успенский*, *Семиотика искусства*, Москва, *Школа – Языки русской культуры*, 1995, p. 13.

[4] Voir à ce sujet : Юрий М. Лотман, *Семиосфера*, Санкт-Петербург, *Искусство*, 2000, p. 508; Е. А. Жигарева, *Текст как семиотическая категория*, in http://articlekz.com/article/12371

[5] Louis Marin, *Éléments pour une sémiologie picturale*, in B. Teyssèdre et autres, *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art.* Bruxelles, *La Connaissance*, 1969 – Republié dans *Études sémiologiques*, 1971, pp. 17 – 45.

[6] Louis Marin, *Detruire la peinture*, Paris, Editions Galilee, 1977 – Apud.: Alexandra Vrânceanu, *Modele Literare în Naraţiunea Vizuală – Cum citim o poveste în imagini*, pp.11-12 in: http://www.scribd.com/doc/9151283/Alexandra-Vranceanu-Modele-Literare-in-Naratiunea-Vizuala-Cum-Citim-o-Poveste-in-Imagini-

[7] *Ibidem* ; Alexandra Vrânceanu, *op. cit*., p.12.

[8] Ecaterinei Cincheza Buculei, *Menologul de la Dobrovăţ (1529)*, in *SCIA AP*, T. 39, B., 1992, p. 9.

[9] *Ibidem*, p. 10.

[10] *Ibidem*.

[11] Le manuscrit slave 543 de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (Bucarest) vien de Dobrovăţ ; il est daté de la première moitié du XVIᵉ siècle et, selon *Ecaterina Cincheza Buculei*, il peut être considérée comme faisant partie de la série de *Ménées dont* l'église de Dobrovăţ a été dotée avant d'être décorée de fresques. Voir : *Ecaterinei Cincheza Buculei*, *op. cit., p. 10.*

[12] Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung, ein Beitrag zur Stilpyschologie*, dissertation, Neuwied, 1907 ; trad. rom. : Wilhelm Worringer, *Abstracţie şi intropatie*, Bucureşti, Editura Univers, 1970.

[13] Валентина И. Антонова, Надежда Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в.в.: Опыт историко-художественной классификации*, Т. II, *XVI начало XVIII века*, Москва, *Искусство*, 1963, nr. 677, pp.247-248.

[14] Il s'agit des écritures arabes cursives « naskhi ».

[15] C'est le texte d'un tropaire, lu en Carême. Voir : https://theprayerbook.info/3842-molitva-bozhiey-materi-pered-eya-ikonoy-ikona-bozhiey-materi-dver-nebesnaya.html

[16] Voir : https://epimEditurahypotheses.org/202

[17] Pierre Francastel, *La réalité figurative: Élements structurels de sociologie de l'art*, P., Éditions *Gonthier S. A.*, 1965, pp. 124 – 125.

[18] Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l 'art*, Paris, Éditions *Herman*, 1964, p.36.

[19] Răzvan Theodorescu, *Text şi imagine în vechea civilizaţie a românilor*, dans „Text şi discurs religios", nr. 3/2011, pp. 21-22.

[20] Voir: lemma: *peig-1* and *peik-* in *Indo-European Etymological Dictionary – Indogermanisches Etymologisches Woerterbuch* (Julius Pokorny) in http://dnghu.org/indoeuropean.html

[21] Jacques Leclerc, *Qu'est-ce-que la langue?,* Laval Québec, Mondia, 1989. Apud. : http://pedagogie.cegep-fxg.qc.ca/scriptorWeb/scripto.asp?resultat=403776

[22] Selon la *théorie de l'information* (Claude Shannon et autres) le *code* est défini comme un *ensemble* des *signes* de nature arbitraire. Dans les œuvres de Roman Jakobson et d'Umberto Eco le *code*, la *structure sémiotique* et le *système de signes* apparaissent comme des notions-synonymes.

[23] Voir : Roland Barthes, *Éléments de sémiologie* dans *Communications*, 4, 1964, *Recherches sémiologiques*, p. 97.

[24] Voir l'article *Le code* d'Almira R. Ousmanova dans l'encyclopédie *Le postmodernisme* (en langue russe): Альмира Р. Усманова, *Код* in *Постмодернизм. Энциклопедия*, Минск, Интерпрессервис/ Книжный дом, 2001, pp. 364-365.
[25] *Ibidem*.
[26] *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine* par M. Didron, Paris, 1845.
[27] Un **podlinnik** (en russe : подлинник) est un manuel ou *guide de peinture* qui recueille des modèles d'icônes, rassemble des images de sujets iconographiques, en reprenant tous les détails prévus par les canons qui concernent les personnages à peindre et les évènements à relater par les icônes. Les *podlinniki* se répartissent en *litsevyés* et *tolkovyés*. Les *litsevyés* contiennent des dessins de sujet d'icônes classés selon les jours de fêtes de l'Église. L'artiste peintre d'icône y trouve une description de scènes bibliques, des calques (*proris*'), des couleurs à utiliser, les recettes pour la préparation des couleurs, d'autres détails concernant le saint du jour à vénérer et la couleur qui lui est attribuée. Les *tolkovyés* ne contenaient que du texte sans dessins. Les premiers originaux de ces *guides de la peinture* remontent au plus tôt au XVI^e siècle. Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Podlinnik
[28] Milorad Pavić, *Le dictionnaire Khazar*, Paris, 1988 – Apud. : Милорад Павич, *Хазарский словарь. Роман-лексикон в 100000 слов. Женская версия*, Санкт-Петербург, *Азбука*, 2000, pp. 94-95.
[29] Альмира Р. Усманова, *op. cit*., p. 364.
[30] I. D. Ştefănescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de moldavie*, Paris, *Librairie orientaliste Paul Geuthner*, 1938, p. 114.
[31] N. Grigoraş, *Biserica Părhăuţi, ctitoria marelui logofăt Gavriil Trotuşan*, in *MMS*, LII, 1976, nr. 5 – 6, p. 405.
[32] Bogdana Irimia, *Semnificaţia picturilor murale de la Părhăuţi*, in *RMM*, seria *MIA*, 1976, nr. 1, pp. 57-66, texte explicatif à la fig. 10 de la p. 62.
[33] Wladyslaw Podlacha, Grigore Nandriş, *Pictura murală din Bucovina*, in *Umanismul picturii murale postbizantine*, Vol. I, Bucureşti, *Meridiane*, 1985, p. 149, p. 211 et p. 360.
[34] *Ibidem*, pp. 149 – 210.
[35] *Ibidem*, pp. 211 – 264.
[36] I. D. Ştefănescu, *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti*, Bucureşti, Editura *Meridiane*, 1973.
[37] Le kérygme (du grec ancien κήρυγμα / *kérugma*, « proclamation à voix haute », de κῆρυξ / *kêrux*, le « héraut ») désigne, dans le vocabulaire religieux chrétien, l'énoncé premier de la foi, la profession de foi fondamentale des premiers chrétiens.
[38] Voir le paragraphe *La poésie rythmique* du chapitre XI du V^e livre de : Louis Bréhier, *Le monde byzantin: La civilisation byzantine*, Paris, Éditions *Albin Michel*, Paris, 1950.
[39] Дмитрий С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, in *Избранные работы в трех томах*, Ленинград, *Художественная литература*, 1987, pp. 319-320.
[40] *Ibidem*, p. 320-322.
[41] Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, aux *Éditions du Seuil*, 1972, pp. 158 – 159.
[42] Voir le livre : Георгий К. Вагнер. *Проблема жанров в древнерусском искусстве*. Москва, *Искусство*, 1974.
[43] *Ibidem*, p. 254.
[44] Ce genre peut inclure les images de l'*Arbre de Jessé, de l'Arbre généalogique de la dynastie des Nemanjić* et de l'*Arbre de la généalogie des tsars de Moscou*.
[45] Георгий К. Вагнер, *op. cit*., p. 254.
[46] Pour la *sémantique du geste* dans l'art orthodoxe médiéval voir la these de doctorat de Nathalia E. Ioufèrova (en russe) : Наталия Э. Юферова, *Жития русских святых в лицевых списках: конец XVI – XVIII вв*., (Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук), Санкт-Петербург, 2007. Cf. : http://www.odrl.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5947; voir aussi: О. Ю. Клаутова, *Жест в древнерусской литературе и иконописи XI—XIII вв. К постановке вопроса*, in *Труды Отдела древнерусской литературы (ТОДРЛ)*, Т., Т. 46, Санкт-Петербург, 1993, pp. 256 – 269.
[47] Au sujet des *Ménologes* orthodoxes peints voir : Pavle Mijović, *Menolog : istorijsko-umetnička istraživanja*, in *Arheološki institut. Posebna izdanja*, T. 10, Beograd, 1973.
[48] Sorin Ulea, *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălineşti*, in *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare* : culegere de studii îngrijită de M. Berza, Bucureşti, Editura Academiei RPR, 1964, p. 433.
[49] Sorin Ulea, *Un peintre grec en Moldavie au XVIe siècle: Stamatélos Kotronas*, in *RRHA*, Série BA., VII, Bucarest, 1970, p. 24.
[50] Sorin Ulea, *Gavril Ieromonahul…*, p. 429.
[51] Pierre Francastel, *op. cit.*, pp. 124 – 125.
[52] Une écriture **boustrophédon** est un système qui change alternativement le sens du tracé ligne après ligne, à la manière du bœuf marquant les sillons dans un champ, allant de droite à gauche puis de gauche à droite.

[53] Bien que le terme de *perspective* ne soit pas employé par Leon Battista Alberti, il y expose (dans son traité *De Pictura* – écrit, vers 1436, et imprimé en 1540) la première définition rigoureuse de la *perspective centrale*. Il introduit tout d'abord la notion de *pyramide visuelle* dont l'œil du peintre serait le sommet. Toutes les pyramides engendrées par ce que le peintre représente, définie en points, lignes et surfaces, forment une pyramide globale. D'après Alberti, le but du peintre est ici de « représenter des surfaces de formes diverses sur une seule surface » puis il introduit ici sa définition de la perspective : « La peinture sera donc une section de la pyramide visuelle à une distance donnée, le centre étant posé », le centre désignant bien entendu l'œil du peintre. Apud.: http://laperspective.canalblog.com/archives/2009/02/13/12518073.html

[54] Cette icône fut créée en mémoire de la délivrance miraculeuse de la ville de Pskov des troupes d'invasion du roi polonais Étienne Bathory en 1581. A la veille de la bataille décisive, le pieux *staretz* (fr. *vieux moine*) Dorothée le Forgeron, eut une vision de la Très Sainte Mère de Dieu à l'endroit où l'ennemi était préparé à l'attaque, dans un coin de la forteresse du monastère dédié à la Protection de la Toute Sainte Génitrice de Dieu. Après leur délivrance de l'ennemi, les gens de Pskov reconnaissants construisirent une église en l'honneur de la Nativité de la Très Sainte Mère de Dieu. Pour le temple de la Protection de la Très Sainte Mère de Dieu fut peinte l'icône de *la Mère de Dieu de Pskov-Petchersk*, à laquelle on donna aussi le nom de « L'apparition de la Mère de Dieu au *staretz* Dorothée ». Apud. : http://bogoroditsedievo.blogspot.ro/2015/10/114-octobre-icone-de-la-la-protection.html

[55] Сергей В. Алексеев, *Зримая истина: Энциклопедия православной иконы*, Санкт-Петербург/Москва, 2003, p. 64.

[56] Pavel A. Florensky, *Perspective inversée, iconostase*, Lausanne, Suisse, Éditions *L'Âge d'Homme*, 1992 ; Idem., *La Perspective inversée*, Paris, Éditions *Allia*, 2013.

[57] Борис А. Успенский, *Семиотика искусства*, Москва, *Языки русской культуры*, 1995, pp. 297-303.

[58] *Ibidem*, p. 298; С. Т. Большаков, *Подлинник иконописный*, Москва, 1903, p. 15.

[59] Борис А. Успенский, *op. cit.*, p. 297.

[60] Voir : Constantin I. Ciobanu, *Cinci exemple de inscripţii speculare chirilice din pictura medievală românească*, in *Ars Transsilvaniae*, XXIII, Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, 2013, p. 77 et fig. 1 « a » et « b ».

[61] L'écriture *spéculaire* (en anglais: *mirror* writing; synonyme: écriture *en miroir*; le terme *spéculaire* vient du substantif latin *speculum = miroir*) n'a pas fait jusqu'à présent l'objet d'étude des historiens de l'art roumain. Connue grâce aux inscriptions «inversées» des *ambulances* et des *voitures de police*, ainsi que grâce aux manuscrits de Léonard de Vinci, cette écriture reste dans l'apanage de la psychologie, de la neurophysiologie, de la pédiatrie et des disciplines historiques auxiliaires telles que la paléographie, l'épigraphie et la sigillographie. Les inscriptions spéculaires sont extrêmement rares dans la peinture médiévale orthodoxe et leur apparition est généralement dûe soit au contexte spatio-temporel de leur genèse, soit à leur message spécifique.

[62] *The Restoration of the Probota Monastery*, édition UNESCO, 2001, p. 121 et fig. 211 à la p. 123; traduction roumaine à la p. 373.

[63] Ici il s'agit, probablement, d'une allusion au vers 28 du chapitre 11 de l'*Evangile selon Matthieu*: « *Venez* à *moi*, vous *tous* qui êtes fatigués et **chargés**, et je vous donnerai du repos ».

[64] Corina Popa, Ioana Iancovescu, Vlad Bedros, Elisabeta Negrău, *Repertoriul picturilor murale brâncoveneşti, I. Judeţul Vâlcea*, Vol. 1, *Text*, București, Editura UNARTE, 2008, p. 152.

[65] Constantin I. Ciobanu, *op. cit.*, p. 78.

[66] *Ibidem*.

[67] Анна М. Житенёва, *Зеркальные начертания в кириллических источниках X – XV вв.*, Москва, 2003. Voir le résumé à l'adresse – http://www.dissercat.com/content/zerkalnye-nachertaniya-v-kirillicheskikh -istochnikakh-x-xv-vv.

[68] Paul Henry, *Monumentele din Moldova de Nord. De la origini pînă la sfîrşitul secolului al XVI-lea*, Bucureşti, Editura *Meridiane*, 1984, fig.80 à la p. 223 (traduction roumaine d'après la version originale française: Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVIe siècle*, Paris, 1930).

[69] Дмитрий С. Лихачев, *Текстология. На материале русской литературы X – XVII веков*, Санкт-Петербург, 2001, pp. 65 – 99.

[70] Voir: Constantin I. Ciobanu, *Les « prophéties » des Sages de l'Antiquité de l'église Saint Georges du monastère Saint-Jean-le-Nouveau de Suceava*, in *RRHA BA*, T. XLV, Bucarest, 2008, pp. 61 – 63.

[71] Н.А. Казакова, *"Пророчества еллинских мудрецов" и их изображения в русской живописи XVI – XVII вв.*, in *Труды Отдела древнерусской литературы (ТОДРЛ)*, Т. XVII, Москва - Ленинград, 1961, pp. 367 – 368.

[72] Іван Франко, *Апокріфи і легенди з украïньских рукописів*, Т. II, Львів, 1899, pp. 33 – 35.

[73] Voir: http://txt.drevle.com/lib/kirillova_kniga-1644-hq.html

[74] Constantin I. Ciobanu, *Les « prophéties »…*, pp. 62 – 63.

[75] Василий М. Истринъ, *Хроника Георгия Амартола в древнеславянском переводе*, Т. 1, Петроград, 1920, p. 145; sur l'identification de la Sibylle avec la reine de Saba voir: C. de Boor, *Georgi Monachi chronicon*, Lipsae, 1904, pp. 200 – 201.

[76] Ioannis Malalae, *Chronografia, Liber II, O 27*, Bonnae, Editura L.Dindorfi, 1831, p. 25.
[77] Constantin I. Ciobanu, *Les « prophéties »…*, p. 53 et la note 13 à la p. 64.
[78] Constantin I. Ciobanu, *Erorile din inscripţiile parietale slavone şi rolul lor în cercetarea picturii Moldovei medievale*, in *Schola. Ars. Historia : in honorem Tereza Sinigalia, la 45 de ani de activitate ştiinţifică*, Centrul de cercetare a artei medievale *Vasile Drăguţ*, Pătrăuţi, Editura *Heruvim*, 2014, p. 18.
[79] Vasile Grecu, *Darstellungen altheidnischher Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, in *Bulletin de la Section Historique*, T. XI, Congres de byzantinologie, Bucarest, 1924, p. 17.
[80] *Ibidem*.
[81] Voir l'analyse de ce fragment dans : Constantin I. Ciobanu, *Stihia profeticului*, Chăşinău, *Business-Elita*, 2007, pp. 233 – 234.
[82] Corina Nicolescu, *Arta metalelor preţioase în România*, Bucureşti, Editura *Meridiane*, 1973, fig. 68, cat. 58.
[83] La priorité de la découverte de l'inscription avec le nom « Toma » dans les fresques du monastère de Humor appartient à Orest Tafrali. Voir : Orest Tafrali, *Biserica mănăstirii Humorului* dans *Viitorul* du 1 octobre 1922.
[84] Emil Dragnev, *Noi observaţii privind programul iconografic al pronaosului bisericii „Înălţării" din Lujeni*, in *Studii in honorem Pavel Cocârlă. Studii de istorie medie şi modernă*, Chişinău, 2006, note 23 à la p. 60.
[85] Grabar André, *Un graffite slave sur la façade d'une église de Bucovine*, in: *Revue des études slaves*, tome 23, fascicule 1 – 4, 1947, p. 93.
[86] *Ibidem*, note (1) à la p. 93.
[87] *Ibidem.*
[88] *Ibidem*.
[89] *Ibidem*, p. 93.
[90] Le remplacement du nom de *Tsargrad* par *Constantinople* dans la Russie moscovite a eu lieu déjà dans l'*Histoire scythe* d'Andrei Lyzlov (XVII[e] siècle), qui a été profondément influencé par l'historiographie polonaise. Voir: Е. В. Чистякова, *«Скифская история» А. И. Лызлова и труды польских историков XVI—XVII вв.* in *Труды Отдела древнерусской литературы (ТОДРЛ)*, Т. 19, Ленинград, pp. 348 – 357.
[91] *Sens et référence* (*Über Sinn und Bedeutung*) est un article de Gottlob Frege publié en 1892 dans la revue *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*. Les notions qui y sont définies, le *sens* (*Sinn*) et la *référence* (*Bedeutung* ; aussi traduit par « vouloir-dire » ou par « dénotation»), ont été déterminantes pour la constitution du domaine de la sémantique formelle d'inspiration logique. Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/ Sens_et_dénotation
[92] *Ibidem*.
[93] *Ibidem*.
[94] Voir : André Rousseau, *Quelques aspects de la philosophie du langage (Frege, Husserl, Wittgenstein) et leur incidence en linguistique*, in https://germanica.revues.org/2472
[95] Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/ Sens_et_dénotation
[96] *Martyrologe Universel : contenant le texte du Martirologe Romain traduit en François; et deux additions à chaque jour des saints qui ne s'y trouvent point; l'une, des saints de France; l'autre, des saints des autres nations; avec un Catalogue des saints dont on ne trouve point le jour*, Paris, Chez Frédéric Léonard, imprimeur ordinaire du Roy, MDCCIX (1709), p. 1142.
[97] Sorin Ulea, *O surprinzatoare personalitate a evului mediu românesc, cronicarul Macarie*, in *SCIA AP*, Vol. 32, Bucureşti, 1985, pp. 14 – 48 ; Voir aussi: https://ro.wikipedia.org/wiki/Macarie_(cronicar)
[98] Архимандрит Макарий (Веретенников), *Жизнь и труды святителя Макария, Митрополита Московского и Всея Руси*, Москва, *Издательский Совет Русской Православной Церкви*, 2002.
[99] Ecaterina Cincheza-Buculei, *op. cit.*, p. 16.
[100] Marie l'Égyptienne est une sainte qui aurait vécu au V[e] siècle en Palestine. Elle est fêtée le 1[er] avril dans l'Église orthodoxe et le 2 avril dans les martyrologes occidentaux. Voir : https://fr.wikipedia. org/wiki/Marie_l'Égyptienne
[101] *Ibidem*.
[102] Leonid Uspensky, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă Rusă*, Cluj-Napoca, Editura Patmos, 2005, p. 95.
[103] Georges Florovsky, *Les voies de la théologie russe*, Paris, 1937; réedition, trad. et notes de J. C. Roberti, Paris, *Desclée de Brouwer*, 1991, pp. 26 – 27.
[104] Maxime le Grec, aussi appelé Maxime l'Hagiorite (env. 1475-1556), était un moine grec lettré, écrivain, traducteur en Russie. Maxime, de son nom civil Mikhaïl ou Michel Trivolis, naquit en 1475 à Arta en Grèce. Jeune homme, probablement en 1493, Maxime fit un voyage en Italie pour étudier les langues anciennes et les œuvres religieuses et philosophiques. Il fit la connaissance de figures de premier ordre de la Renaissance italienne – Alde l'Ancien, Ange Politien, Marsile Ficin, Jean Pic de la Mirandole, Janus Lascaris – , ainsi que de Savonarole. Après son retour d'Italie en 1507, il prit l'habit monastique au Monastère de Vatopedi du Mont Athos. En 1515, le Grand Prince de Moscou Vassili

III demanda à l'abbé de ce monastère de lui envoyer un certain Savva pour la traduction de plusieurs textes religieux. Mais à cause de son grand âge, l'abbé décida d'envoyer Maxime à sa place, bien qu'il ne connût pas le slavon ecclésiastique. Apud. : https://fr.wikipedia.org/wiki/Maxime_le_Grec

[105] Leonid Uspensky, *op. cit*., p. 96.

[106] Voir : Karl Christian Felmy, *Histoire, iconographie et style de l'icône en Russie après la chute de Byzance*, in *Icônes : Le Monde Orthodoxe après Byzance*, sous la direction de Tania Velmans, Milan, *Éditions Hazan*, 2005 p.106.

[107] Au sujet des maîtres de Pskov qui ont réalisé la *quadruple icône* de la cathédrale de l'Annoncition du Kremlin de Moscou : http://rusico.indrik.ru/artists/o/ostanya/index.shtml?adm=311d27131b6181982cc2 b13bc252bafa

[108] *Genèse*, chap. 2, v. 2.

[109] Cet hymne, appelé encore en grec « O Monogenès », est un hymne de la *Divine Liturgie* byzantine, célébrée par les églises de rite byzantin. Comme son nom l'indique, il est traditionnellement attribué à l'empereur byzantin Justinien qui l'introduisit dans la liturgie, selon l'historien Théophane (mort en 818), entre 535 et 536.

[110] Stéphane Bigham, *L'icône dans la tradition orthodoxe*, Montréal, Médiaspaul, 1995, p. 82.

[111] Михаил В. Алпатов, *О древней псковской живописи*, in: М. В. Алпатов, И. С. Родникова, *Псковская икона XIII – XVI веков*, Ленинград, Издательство *Аврора*, 1990, p. 25; pour la traduction française: Mikhaïl Alpatov & Irina Rodnikova, *Les icônes de Pskov. XIIIè - XVIè siècles*, Léningrad, Editions d'art *Aurora*, 1990.

[112] Михаил В. Алпатов, *Op. cit.*, p. 25.

[113] Stéphane Bigham, *op. cit*., p. 83.

[114] Emil Dragnev, *Note privitoare la pictura „înţeleaptă" din Moldova medievală*, in *Movileştii. Istorie şi spiritualitate românească*, Vol. 3, *Artă şi restaurare*, Sfânta Mănăstire Suceviţa, 2007, pp. 97 – 114, fig. 3, fig. 15, fig. 16 et le tableau avec des textes slavons de l'annexe.

[115] J. B. L. G. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monuments depuis sa décadence, au IVe siècle, jusqu'à son renouvellement au XVIe siècle*, Paris, 1823, Vol. 3, p. 135.

[116] Nicoletta Isar, *Suceviţa: Valorisation épigraphique dans l'herméneutique iconographique de l'image* in *Byzantinoslavica*, LVII, 1996, fasc. 2, pp. 360 – 375.

[117] Constantin I. Ciobanu, *Câteva precizări referitoare la componenta epigrafică a iconografiei imnului „Unule Născut, Fiule şi Cuvântul lui Dumnezeu" de la mănăstirea Suceviţa: Sursele şi specificul inscripţiilor*, in Revista Monumentelor Istorice, Nr. LXXVII, 2008, fasc. 1-2, Bucureşti, *Institutul Naţional al Monumentelor Istorice*, 2008, pp. 88 – 100.

[118] J. B. L. G. Seroux d'Agincourt, *op. cit.*, Vol. 2, Paris, 1823, p. 110 et comentaires à la pl. CXX.

[119] Nikodim P. Kondakov (Н. П. Кондаков), *L'icône russe (Русская икона)*, T. IV, Praha, 1933, il. 100.

[120] C'est une citation du vers 4 du Psaume 109 (chez les orthodoxes) ou 110 (chez les catholiques).

Director proiect,

dr. hab. Constantin I. Ciobanu

Ciobanu C

____